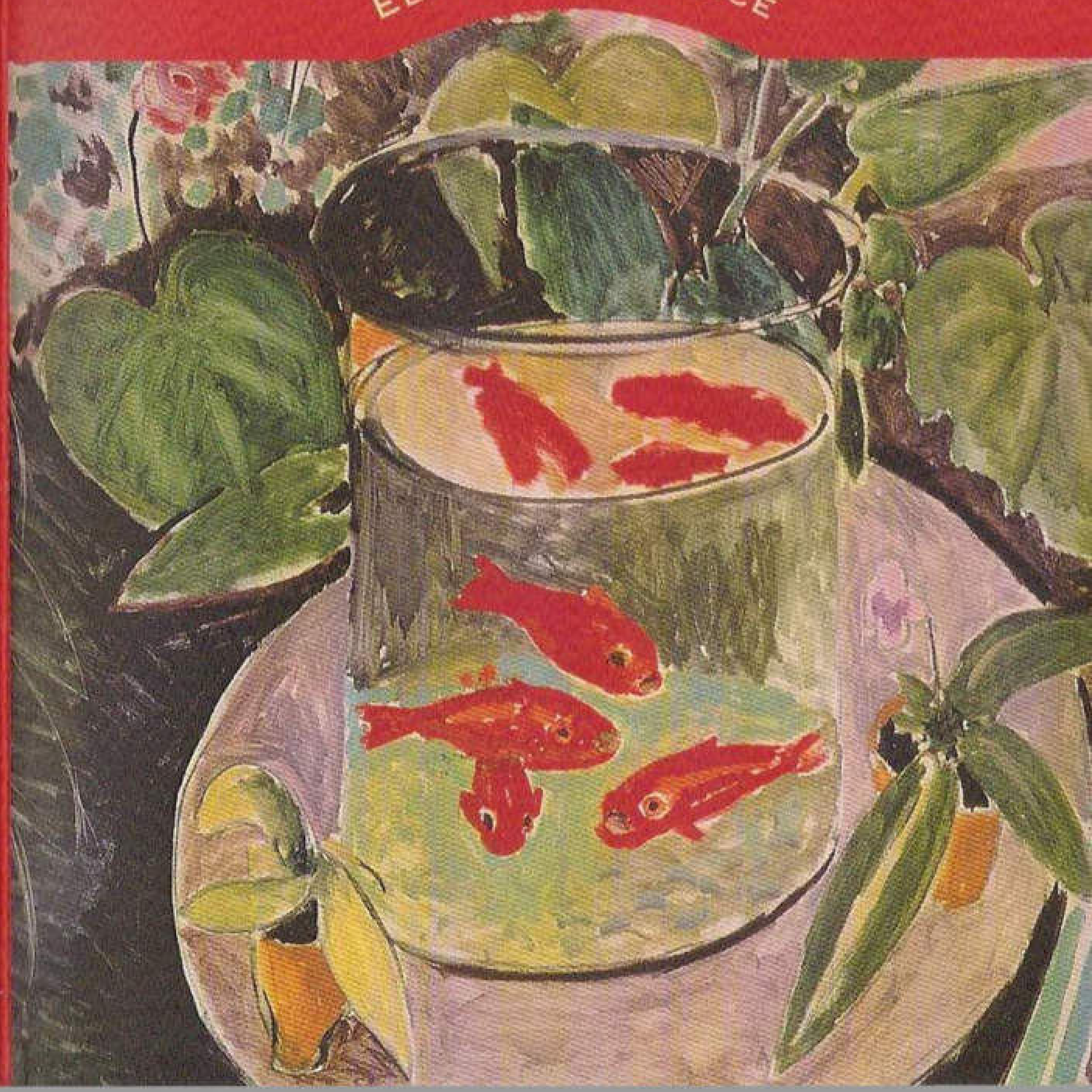
HENRI MATISSE

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE

EL ARCÓN DE EMECÉ





Henri Matisse nació en Le Cateau-Cambrésis, en el norte de Francia, a fines de 1869, en el seno de una familia de clase media. Estudió derecho en París entre 1887 y 1889 pero al año siguiente se sintió atraído por la pintura y pronto fue admitido en la Escuela de Bellas Artes. Se formó dentro de la tradición académica copiando a los maestros clásicos. A su vez estudió el arte de los impresionistas, comenzando su propia experimentación.

La verdadera liberación artística de *Matisse*, en términos del uso del color como configurador de formas y planos espaciales, se produjo bajo la influencia de Gauguin, Cézanne y van Gogh, cuya obra estudió con detenimiento a partir de 1899. Más tarde adoptó la técnica puntillista de Cross y Signac, pero la modificó aplicando pinceladas más amplias. Hacia 1905 había producido unas imágenes cuya audacia cromática rompía con todo lo anterior. Ese mismo año *Matisse* expuso junto a pintores afines como Derain y Vlaminck. El grupo fue bautizado como *les fauves* (las fieras) por su uso estri-

EL ARCÓN DE EMECÉ

Henri Matisse

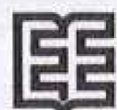
Reflexiones sobre el arte

Traducción de Susana Soba Rojo

HENRI MATISSE

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE

Textos y notas redactados por Dominique Fourcade



EMECÉ EDITORES

840-4 Matisse, Henri
SHE Reflexiones sobre el arte. - 2ª ed. - Buenos Aires : Emecé, 2000.
432 p. ; 22x14 cm. - (El arcón de Emecé)

Traducción de: Susana Soba Rojo

ISBN 950-04-1880-0

I. Título - 1. Ensayo Francés

Emecé Editores S.A.
Alsina 2062 - Buenos Aires, Argentina
E-mail: editorial@emece.com.ar
http: // www.emece.com.ar

Título original francés: *Écrits et Propos Sur L'Art*
Texes, notes et index établis par Dominique Fourcade

La edición original ha sido publicada en Francia, bajo el título
Écrits et propos sur l'art, por Hermann, editeurs des sciences et des arts.

Diseño de tapa: *Eduardo Ruiz*
Fotocromía de tapa: *Moon Patrol S.R.L.*
4ª impresión: 2.000 ejemplares
Impreso en Verlap S.A.,
Comandante Spurr 653, Avellaneda, abril de 2000

IMPRESO EN LA ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
I.S.B.N.: 950-04-1880-0
49.006

Biografía

1869: H. M. nace en Cateau-Cambrésis (Norte) el 31 de diciembre. Infancia en Bohain (Picardía).

1882/1887: Estudios en el liceo de Saint-Quentin.

1887/1888: Estudios de Derecho en París.

1889: Empleado en un estudio jurídico en Saint-Quentin.

1890: Comienza a pintar durante el transcurso de una larga convalecencia.

1891/92: París. Se inscribe en la Academia Julian (allí enseña Bouguereau). Pronto la abandonará para entrar en el taller de Gustave Moreau, en la Escuela de Bellas Artes. Allí conoce a Rouault y a Bussy. Ve los Goya del Museo de Lille.

1893/1894: Hace numerosas copias en el Louvre. Se relaciona con Marquet, que acaba de ingresar en el taller de Moreau, junto con Manguin. *La lectora.*

1895: Vive en quai Saint Michel, N° 19. Pinta al aire libre en París. Viaja a Bretaña con Émile Wéry.

1896: Expone con éxito en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, de la cual es elegido miembro correspondiente. Viaja a Bretaña (Belle-Île). Russell le muestra trabajos de Van Gogh. *Interior con sombrero.*

1897: El Legado Caillebotte expuesto en el Museo de Luxemburgo. Matisse ve allí a los impresionistas. Viaje a Bretaña. *La mesa servida* es mal recibido en el Salón Nacional. Traba conocimiento con Pissarro. Camoin entra en el taller de Moreau.

1898: Se casa con Amélie Parayre. Visita Londres donde estudia a Turner. Descubre el Sur (Córcega, después Tolosa y los alrededores de Perpignan). Muerte de Gustave Moreau.

1899: Vuelve a París, tras un año de ausencia. Nace su hijo Jean. Encuentro con Puy y con Derain en la Academia Carrière. Le compra a Vollard una tela de Cézanne (*Tres bañistas*), un yeso de Rodin, un dibujo de Van Gogh y una tela de Gauguin (*Cabeza de niño*). Lee el ensayo de Signac *De Eugenio Delacroix al Neo-impresionismo*. Pinta al aire libre en el jardín de Luxemburgo, en Arcueil, y, desde su ventana, vistas del muelle de Saint-Michel.

1900: Nace su hijo Pierre. Grandes dificultades económicas. Para sobrevivir trabaja como decorador en el Grand Palais. Por las noches estudia escultura. *Interior con armonio*.

1901: Semanas de convalecencia en Villars-sur-Ollon (Suiza). Expone en el Salón de los Independientes (presidido por Signac). Derain le presenta a Vlaminck en la retrospectiva de Van Gogh.

1902: Matisse vuelve (con su mujer, su hija Marguerite y sus dos hijos) a vivir en Bohain, donde las condiciones materiales son menos duras. Berthe Weil (quien le presentará a Roger Marx y en cuya galería expone junto con otros pintores del taller de Moreau) es su primer marchand.

1903: Matisse expone (siempre con su grupo) en los Independientes, en la galería de Berthe Weil y sobre todo en la inauguración del Salón de Otoño, donde se presenta una retrospectiva de Gauguin. Primeros grabados (aguafuertes y puntasecas). *El esclavo* (escultura).

1904: Primera exposición personal en la galería de Ambroise Vollard. Pasa el verano en St. Tropez cerca de Signac y de Cross. Trece telas en el Salón de Otoño.

1905: *Lujo, calma y voluptuosidad*, expuesto en los Independientes, es comprado por Signac. Matisse pasa el verano con Derain en Collioure. Allí conoce a Maillol y a D. de Monfreid, en cuya casa ve telas de Gauguin. En el Salón de Otoño, Matisse (que figura encabezando la lista), Derain, Friesz, Manguin, Marquet, Puy, Rouault, Valtat y Vlaminck exponen en la misma sala y son bautizados con el nombre de Fauves. Los Stein (Gertrude, Leo, Michal y Sarah) compran su primer Matisse (*La mujer del sombrero*). Artículo de Maurice Denis, Matisse alquila un taller en la calle Sèvres. Encuentra a Hans Purrmann. *Retrato de Madame Matisse con raya verde*.

1906: *La alegría de vivir*, único cuadro que Matisse expone en los Independientes y cuyo espíritu Signac desaprueba, es comprado por Leo Stein. Expone en la galería Druet. Viaja a Argelia (Biskara) de donde trae cerámicas y telas. Pasa una temporada en Collioure. Expone en el Salón de Otoño (*Naturaleza muerta con alfombra roja*). Matisse es el primer artista que se interesa por el arte negro. Encuentra a Picasso en casa de los Stein. Etta Cone comienza su colección. Primeras litografías y grabados en madera.

1907: *Desnudo azul*, en los Independientes (donde entre los "fauves" aparece Braque). Viaja a Italia (Venecia, Padua, Florencia, Arezzo y Siena), luego pasa una temporada

en Collioure. *El Lujo* va al Salón de Otoño. Artículo de Apollinaire. En el taller de la calle Sèvres sus admiradores organizan una escuela donde él enseña. *Desnudo acostado* (escultura).

1908: Traslada a su taller (y su escuela) al Bulevar de los Inválidos. Expone en Nueva York por gestiones de Steichen, en la Gal. 291 de Alfredo Stieglitz (dibujos, acuarelas y grabados). Viaja a Baviera con Purrmann. Publica *Notas de un pintor.* Sergio Stschukin le compra, entre otras cosas, *La mesa roja*. Hacia fines de año viaja a Berlín. Su muestra en la galería de Paul Cassirer fracasa.

1909: Stschukin le encarga dos decorados (*La danza* y *La música*). *Verano en Cavalière* (Desnudo sentado). Se instala en Issy-les-Molineaux donde hace construir un taller. *La serpentina* y la primera versión de *Espalda*. Se desinteresa poco a poco de la enseñanza. Félix Fénéon le hace firmar su primer contrato con Bernheim-Jeune. En Moscú, La Toison d'or le dedica una importante publicación. Primera versión de *La danza* y de *Naturaleza muerta* y *Danza*.

1910: Exposición de dibujos en la Galería 291. Retrospectiva en la galería Bernheim-Jeune. Visita la exposición de Arte Musulmán en Munich. Participa en Londres en la exposición "Manet y los posimpresionistas", organizada por Roger Fry. Primeras cabezas de *Jeannette*, *La Danza* (segunda versión) y *La Música*, en el Salón de Otoño. Matisse parte para España.

1911: Pinta en Sevilla, luego en Issy (*El taller rojo*) y en Collioure. Viaja a Moscú para supervisar la instalación de *La Danza* y de *La Música*, en la galería de Stschukin; estudia íconos. Parte hacia Marruecos, donde se quedará hasta la primavera.

1912: Issy-les-Molineaux (*Retrato de Madame Matisse*). Primera exposición de esculturas en Nueva York. Exposición posimpresionista de Londres. Visita la exposición de miniaturas persas en el Museo de Artes Decorativas. Vuelve a partir hacia Tánger (diciembre).

1913: Armory Show (Nueva York y Chicago) y Sezession de Berlín. Vuelve de Tánger en la primavera; expone sus pinturas marroquíes en la galería de Bernheim-Jeune; Morosov adquiere el "tríptico marroquí". Verano en Issy. Alquila un taller en quai St. Michel. *Jeannette, Espalda II.*

1914: Trabaja en París (*Ivonne Langsberg, Interior, Pescados*); luego en Issy. Su exposición en Berlín es interrumpida por la guerra. Ante la imposibilidad de incorporarse al ejército, Matisse se instala en Collioure con su familia (*Ventana en Collioure*); traba amistad con Juan Gris a quien tratará de ayudar. Los daneses Tetzenhund y Johannes Rump comienzan a adquirir cuadros de Matisse, lo mismo que en Estados Unidos, John Quinn y sobre todo Albert C. Barnes.

1915: Exposición en la Montross Gallery de Nueva York. Invierno en St. Michel, verano en Issy (*La cortina amarilla*). En su cuadro *Italiana* se reconoce a la modelo Laurette, que posará para numerosos cuadros.

1916: Trabaja en París (*El pintor y su modelo*) y en Issy (*Los melones, Los marroquíes, La lección de piano, Naturaleza muerta*, imitación de Heim). Primera temporada en Niza en el Hotel Beau Rivage.

1917: Verano en Issy (*La lección de música*) y otoño en París (*Las tres hermanas*, tríptico). Parte para Marsella en diciembre desde donde va a Niza. Primera visita a Renoir. *Espalda III.*

1918: Exposición Matisse-Picasso en la galería de Paul Guillaume (presentada por Apollinaire). Muestra su pintura a Renoir. Alquila un departamento en la Promenade des Anglais, luego en la Villa des Alliés (*Interior con violín*). Verano en Cherburgo y en París. Vuelta a Niza, hotel de la Méditerranée. Visita a Bonnard en Antibes.

1919: Exposición en la galería de Bernheim-Jeune. Trabaja en Niza. Aparece la modelo Antoinette (*Les Persiennes* y *Las plumas blancas*). Se la vuelve a ver en las obras pintadas en el verano en Issy (*La mesa negra, El té*). Exposición en Londres en la galería Leicester.

1920: Niza (*Después del baño*). Decorados y trajes para el *Canto del ruiseñor*, ballet de Diaghilew, con música de Stravinski; amistad con Léonide Massine. Matisse acompaña al ballet a Londres. Verano en Étretat. Expone sus obras más recientes en la galería de Bernheim-Jeune. Henriette Dericarer comienza a posar para él, y aparecerá en su obra hasta 1929 (*Mujer en el diván*).

1921: *Gran interior.* Niza. Verano en Étretat. En el otoño alquila un departamento en la Plaza Charles-Félix, de Niza. El Museo de Luxemburgo compra *Odalisca con pantalón rojo*. A partir de este momento Matisse vivirá una mitad del año en Niza y la otra en París. Pinta *Mujer* y *Peces rojos* y *El biombo morisco*.

1922: Su esposa y su hija donan *Interior con berenjenas* al Museo de Grenoble. Matisse comienza una serie de litografías que culminará en 1925 con *Odalisca con bombacha bayadera*.

1923: Legado de Marcel Sembat al Museo de Grenoble. Las colecciones de Stschukin y Morosov forman el Museo

de Arte Moderno occidental de Moscú. *Los jugadores de damas* y *La pose hindú*.

1924: Expone en Nueva York en la galería de Joseph Brummer. Leo Swane organiza en Copenhague la más importante retrospectiva de Matisse realizada hasta esa fecha. Exposición anual en la galería de Bernheim-Jeune (como en 1922 y 1923). Pinta *Interior, flores y loros*, *Interior con fonógrafo*, *Odalisca con magnolias*.

1925: Viaje a Italia. Termina su escultura *El gran desnudo sentado*. Pinta *Figura decorativa sobre fondo ornamental*.

1927: Exposición organizada por Pierre Matisse en Nueva York en la galería Valentine Dudensing. Recibe el premio Carnegie. *La mujer con velo*. Esculturas: *Henriette II*, *Desnudo acostado II*, *Desnudo acostado III*.

1929: Escultura (*Desnudo acostado III*, *Henriette III*) pintura, numerosas puntasecas, aguafuertes y litografías.

1930: Termina *Espalda IV*. Parte para Tahití, vía Nueva York y San Francisco; visita a Etta Cone en Baltimore y la Barnes Foundation en Merion. Skira le encarga la ilustración de las *Poesías* de Mallarmé. Retrospectiva en la galería Tannhauser de Berlín. Jurado en el Premio Carnegie, que es conferido a Picasso. Segundo viaje a Estados Unidos hacia fin de año. Matisse acepta el encargo del doctor Barnes para una gran decoración. Tiare (escultura).

1931: Retrospectiva en París (ciento cuarenta y cinco pinturas en la galería Georges Petit), en la Kunsthalle de Basilea y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Trabaja en la decoración encargada por la Barnes Foundation (*La danza*) y en la ilustración del libro de Mallarmé.

1932: Termina *La danza*, pero como se le habían dado mal las dimensiones, tiene que hacer una nueva versión. Aparición de las *Poesías* de Mallarmé (treinta aguafuertes).

1933: Se dirige hacia Merion para supervisar la instalación de *La danza*. Descansa luego cerca de Venecia, en Abano Bagni; revé los Giotto en Padua.

1935: Cartones para tapicerías. Lydia Delectorskaya posa para Matisse. *Los ojos azules, El sueño, Desnudo rosado.*

1936: Expone en la galería Paul Rosenberg de París. Importante serie de desnudos (pinturas y dibujos). *El pintor y su modelo.*

1937: Se exponen cuadros recientes en la galería de Paul Rosenberg. Massine le encarga trajes y decorados de *Rojo y negro (La extraña farándula)* para los Ballets Rusos. R. Escholier cuelga la primera versión de *La danza* (Barness) en el Museo de la Ciudad de París. Elena Galitzine y Lydia Delectorskaya posan para una serie de figuras entre las cuales está *Gran vestido azul sobre fondo negro.*

1938: Pinturas recientes en la galería de Paul Rosenberg. El Museo de Luxemburgo compra *Figura decorativa sobre fondo ornamental.* Se instala en el viejo hotel Regina, en Cimiez. El jardín de invierno.

1939: Representación de *Rojo y negro*. Primavera en Niza (*La música*). Verano en París, en el Hotel Lutétia. Poco después de comenzada la guerra, Matisse visita la exposición de las pinturas del Prado que se exhibe en Ginebra. Vuelta a Niza en octubre (*Francia*).

1940: Primavera en París. Parte para Burdeos al caer París, pero renuncia a un viaje a Brasil y decide quedarse en

Francia. Pasa una temporada en Ciboure y vuelve a Niza en octubre (*La blusa rumana*).

1941: Se exponen dibujos en la galería de Louis Carré en París. En enero Matisse es operado de una grave afección intestinal de la que se repone milagrosamente. Vuelve a Niza en mayo y retorna a la pintura; para su recuperación debe pasar la mayor parte del día en cama, y de esa época son los primeros proyectos para ilustrar *Florilegio de amores* de Ronsard.

1942: Louis Aragon lo visita en Cimiez. Dibuja la serie de *Temas y variaciones.* En dos entrevistas radiotelefónicas que le hacen en ese año, ataca el academicismo del ambiente. Intercambio de cuadros con Picasso. Trabaja en la ilustración de *Poemas* de Charles d'Orléans.

1943: En marzo, después de una recorrida en avión sobre Cimiez, se instala en Vence, en la villa Le rève. Pinta *El laúd, Tabaco real.*

1944: Mme. Matisse es enviada a prisión y Mme. Georges Duthuit está a punto de ser deportada por sus actividades en la Resistencia francesa. Trabaja en la ilustración de *Las flores del mal.* Picasso consigue que Matisse figure en el Salón de Otoño de la Liberación.

1945: En el verano vuelve a París. Expone en el Museo de Victoria y Alberto, de Londres, juntamente con Picasso. Cuelga seis telas recientes en la galería Maeght y hace una retrospectiva en el Salón de Otoño.

1946: Expone sus pinturas recientes en Niza. Se filma un cortometraje que muestra a Matisse hablando y dibujando. Ilustra las *Cartas de Mariana Alcoforado* y *Rostros* de Reverdy. *El Asia, Dama con vestido blanco.*

1947: Georges Salles y Jean Cassou hacen ingresar importantes obras en el Museo Nacional de Arte Moderno recientemente creado. El editor Tériade publica *Jazz*. Serie de *Interiores* de Vence.

1948: *Santo Domingo* para la Iglesia de Assy. Aparición de *Florilegio de amores* de Ronsard (126 litografías). Retrospectiva en Filadelfia organizada por Henry Clifford. Trabaja en la decoración de la capilla de Vence y hace grandes papeles a la aguada recortados.

1949: Vuelve al Hotel Regina. Pinturas recientes en Nueva York en la galería de Pierre Matisse. Exposición en el Museo de Arte Moderno (papeles a la aguada recortados, pinturas recientes y grandes dibujos a pincel). Retrospectiva en Lucerna. La colección Cone entra en el Museo de Arte de Baltimore.

1950: Aparición de los *Poemas* de Charles d'Orléans (litografías). Las maquetas de la Capilla de Vence son expuestas por primera vez en la exposición de la Maison de la Pensée Française, en París (al mismo tiempo se exhiben cincuenta esculturas de Matisse). Laureado en la XXV Bienal de Venecia, comparte el premio con Henri Laurens.

1951: La colección Harriet Lane Levy es legada al Museo de Arte de San Francisco. Inauguración de la Capilla de Vence. Primeros cuadros desde 1948; papeles a la aguada, recortados, dibujos a pincel. Exposición en Nueva York en el Museo de Arte Moderno. Aparición de la obra de Alfred H. Barr (h).

1952: Exposición de grabados en la galería Berggruen, en París, y de pinturas en Knokke-le-Zoute. Inauguración del Museo Matisse en Cateau-Cambrésis. Serie de *Desnudos azules* (papel a la aguada recortado)

1953: Exposición de papeles recortados en la galería Berggruen y de esculturas en la Tate de Londres, y en Nueva York, en la galería Curt Valentin.

1954: Exposición en la galería de Paul Rosenberg de Nueva York. El rosetón para la Union Church de Pocantico Hills de Nueva York fue su último papel a la aguada recortado. Matisse murió el 3 de noviembre en Niza y sus restos reposan en el cementerio de Cimiez.

Advertencia

En el transcurso de su vida, Henri Matisse desarrolló con gran claridad las ideas que guiaron su obra.

El respeto estricto de la cronología —a menudo difícil, sino imposible, de establecer— según la cual se suceden o superponen sus escritos y reflexiones sobre el arte, no es suficiente para lograr el orden necesario en una materia cuya abundancia y diversidad ofrecían el riesgo de empañar la claridad misma de su pensamiento.

Las *Reflexiones sobre el Arte* reunidas aquí han sido agrupadas en algunos extensos capítulos de la manera más ágil posible.

Sería vano el intento de disimular lo que semejante clasificación comporta de arbitrario, sobre todo cuando estamos frente a un artista que siempre trató de evitar la sistematización de sus ideas en una doctrina ordenada. Le habría parecido que semejante proyecto es ajeno al arte.

Por otra parte, es raro que Matisse examinara un aspecto particular de su trabajo sin llevar su reflexión al conjunto de su obra, volviendo sobre los principios rectores, retomados, matizados y constantemente profundizados. Algún texto o algún pensamiento incluidos en notas hubiera podido figurar muy bien en otro capítulo o en función de otro contexto que el elegido.

Estas *Reflexiones sobre el Arte* fueron recopiladas por Gaston Diehl, con la colaboración de Françoise Nora.

Se ha querido colocar como encabezamiento páginas de privilegiados testigos de la carrera de Henri Matisse: Gaston Dielh, Georges Duthuit, André Masson y Pierre Reverdy.

Henri Matisse

Al querer considerarse exclusivamente pintor o escultor, al rechazar durante largo tiempo cualquier ámbito que no estuviese conectado exclusivamente con la creación plástica, Matisse es la figura que se opone a una época donde el contacto con medios literarios hacía que se despertara en algunos el deseo de incursionar en otros medios de expresión que no fueran los propios. En 1908, acepta, sin embargo, exponer por escrito sus opiniones. Es un pintor cuya notoriedad va en aumento, sobre todo entre quienes coleccionan sus obras, pero al mismo tiempo crece alrededor de él una marcada oposición. Matisse trata de demostrar sus convicciones y precisar sus puntos de vista. En el Salón de Otoño de 1907 presentó varios esbozos de arte monumental, en particular el croquis de *La música,* creyendo definir la nueva orientación que pondría en práctica al año siguiente en *La mesa, armonía azul;* y que después, planteada en función de una armonía roja, llamada *Primer panel decorativo,* sería el preludio de una serie de trabajos murales.

La presentación de conjunto de su obra en el Salón al año siguiente, los primeros pasos en el campo de la enseñanza en el taller de la calle Sèvres se suman a su necesidad de puntualizar y justificar su camino. Las *Notas de un pintor* reflejan por su tono directo, desprovisto de énfasis, al igual que sus telas, una conciencia aguda de los problemas pictóricos del momento y una inteligencia lúcida que apunta a soluciones posibles.

A los treinta y nueve años de edad, Matisse no sueña con lanzar un manifiesto, ni siquiera se contenta con hacer una simple profesión de fe. Su análisis de la creación artística y de las exigencias de la plástica resumen su propia experien-

cia y abren un campo de investigaciones para el porvenir, una especie de prospectiva en el arte.

Las palabras *condensación, estabilidad, orden, claridad,* que su pluma repite constantemente, reivindican la participación de la inteligencia en una expresión basada en las sensaciones. Matisse insiste en la necesidad de imponerse una disciplina para alcanzar ese arte de equilibrio, de pureza y de armonía.

Las reflexiones compendiadas por Sarah Stein son de una particular importancia dado que ya prefiguran las *Notas*. Nacidas en circunstancias diversas, todas se refieren a esa unidad fundamental de la obra que concibe Matisse, ya que sus preocupaciones apuntan constantemente a la estricta organización del cuadro, al ajuste de volúmenes, al juego de equivalencias.

Cansado de la monotonía pedagógica, su interés se centró en el encargo de los dos grandes paneles que ya había esbozado y que estaban destinados a decorar el Palacio Troubetzkoy, de Moscú. A un periodista le describe con entusiasmo su proyecto, insistiendo en la actitud que va a adoptar: "Vamos a la serenidad por la simplificación de las ideas y de la plástica. El conjunto es nuestro único ideal (...). Se trata de aprender y quizá de volver a aprender una escritura que es la de las líneas (...). La plástica debe engendrar la emoción de la manera más directa posible y por los medios más simples (...) tres colores para un vasto panel de danza: el azul del cielo, el rosa de los cuerpos, el verde de la colina".

Ya en 1906 había provocado la incomprensión de muchos expositores de los Independientes al manifestar su deseo de renovación profunda de las formas expresivas con la *Alegría de vivir,* verdadera suma de sus aspiraciones. Estas obras están tratadas en un estilo depurado y amplio donde canta y se ordena triunfalmente su necesidad de quietud. Le queda por descubrir sobre la tierra las imágenes reales de este edén que él había imaginado.

Gustavo Moreau le venía trasmitiendo desde tiempo atrás su pasión por las miniaturas indopersas y bizantinas. Los

países musulmanes lo atraen aún más. En octubre de 1910, en Munich, visita una exposición de obras de arte islámico que lo impresiona profundamente. Me confió en esa oportunidad que allí había encontrado la idea de un espacio más grande, de un verdadero espacio plástico. Durante el invierno de 1911 y la primavera de 1912 se instaló en Tánger. Es de lamentar que nadie haya pensado recoger algunas confidencias sobre ese largo contacto con Marruecos.

Ciertas obras excepcionales y de una singular belleza reflejan a su manera ese paraíso perdido donde Bizancio y el islam terminaron por encontrarse en dominantes y obsesionantes azules. El crescendo que va del ultramar más profundo a las ligeras tonalidades azuladas, retomado en discreto contrapunto con rosados o anaranjados, juega en estas telas como una lenta melopea.

Consagrado en el plano internacional gracias al Premio Carnegie que recibe en 1928, improvisa y lo hace con autoridad. Las entrevistas de Tériade, hábilmente conducidas, aportan numerosos datos sobre su búsqueda de un nuevo espacio, que había ido en vano a rastrear a Tahití en la primavera de 1930 y que acabó por encontrar en septiembre en el paisaje urbano neoyorkino. En realidad, Matisse extrae de sus viajes un indispensable estímulo, pero no temas de inspiración. El recuerdo de Tahití se concretará bastante más adelante en sus cartones para tapices.

El encargo propuesto por Barnes, esa "pintura arquitectural de cincuenta y dos metros cuadrados" le significará más de tres años de trabajo. Representó ciertamente el esfuerzo más logrado y mejor realizado si se piensa en la difícil ubicación propuesta. Matisse me confiará que ese tema de *La Danza* lo lleva tan dentro de sí que pudo darle inmediatamente ese toque dionisíaco. También le ha de permitir, en función de las tan amplias superficies de que disponía, descubrir un nuevo procedimiento que responda a su deseo de equilibrio minucioso de la organización plástica y a su necesidad de expresividad inmediata: el papel recortado.

Animado por los éxitos de las grandes retrospectivas que se multiplican en Berlín, París, Basilea y Nueva York, aborda

con admirable libertad las más variadas técnicas. Ante el señalado éxito de sus ilustraciones para las *Poesías*, de Mallarmé, y el placer que le ha procurado esa labor, inicia una serie de obras ilustradas que irá enriqueciéndose con el tiempo. El dibujo, al que siempre ha abordado con pasión, ofrece a su lirismo un campo en el que realizará todo tipo de experiencias, empleando incluso medios rudimentarios como, en pintura, el grabado sobre linóleo.

Adquirió el hábito de volver sobre el mismo tema y dar varias versiones. Es como el cineasta que filma varias veces la misma escena con el objeto de elegir la más lograda; multiplica los estados sucesivos haciéndolos desaparecer paulatinamente en la tela, tomándose el trabajo, incluso, de fotografiarlos.

El problema se plantea de manera diferente en el dibujo, donde se tiene la libertad de acumular anotaciones y de diversificarlas hasta el infinito sin tener que destruirlos. De dibujo en dibujo vemos que la escritura se transforma en signos surgentes hasta llegar a la culminación que él llama tan sugerentemente "el momento en que mi mano canta por sí sola".

Me acuerdo de 1945 o 46. El dolor le impedía dormir. Me mostró un cuaderno en el cual había estado dibujando en Nochebuena una hoja de roble. Ese tema le había bastado para que en las muchas páginas hubiera estampado infinidad de variaciones.

En numerosas ocasiones se pronuncia sobre el color que queda en sus ojos, incluso a través del negro y del blanco, como el elemento mayor y el objeto principal de sus intentos.

La guerra, la ocupación, su enfermedad, no afectan en absoluto esta radiante serenidad que seduce a quien se le acerca. La edad ha acentuado en su rostro ese aspecto altivo, meditativo, que había hecho que sus camaradas del taller de las colinas de Chaumont lo llamaran "el profesor" o "el doctor". Pero detrás de los anteojos, su mirada brilla, vivaz, maliciosa, llena de curiosidad y a menudo una sonrisa divertida borra la aparente severidad.

A pesar de la edad y de las pruebas, continúa; Matisse está animado por una imperturbable convicción que llega al nivel de una trascendente meditación sobre la existencia. Actitud que no procede en absoluto de una voluntad de indiferencia o del rechazo a participar de su época. Matisse supo durante muchos años mantener intacta la necesidad de transfigurar lo real; punto de referencia constante de donde logra extraer nuevas fuerzas.

¡Cuántas veces lo vi pasar por el jardín de su casa "Mi sueño" en Vence, pararse ante una flor o una hoja, sacar su libreta de apuntes y con trazos rápidos anotar su hallazgo!

En el momento en que se podía creer que su enfermedad podía vencer sus fuerzas, hizo una espectacular reaparición en la actualidad artística. En el comentario de *Jazz* propugna un procedimiento empleado por él desde mucho tiempo atrás y del que va a extraer efectos inesperados: el papel recortado. De obras de formato reducido, pasa progresivamente a realizaciones sorprendentes por sus dimensiones y su carácter monumental. No oculta su satisfacción ante la posibilidad, por medio del recorte, de entrar a fondo en el color y proyectar directamente su emoción gracias a medios de ejecución extremadamente simples.

En su lecho de enfermo, en una habitación colmada de maquetas en distintas etapas de realización, fue concebida a lo largo de muchos años esa Capilla de Vence que tuve el privilegio de ver nacer fragmento tras fragmento. Hay que recurrir, decía Matisse, a formas y ritmos muy cercanos a lo abstracto.

Lleva tan lejos su preocupación por el despojar que en sus cerámicas va a abolir toda referencia a lo real.

El amor que Matisse llevó constantemente a las formas de la creación le permitió, en el transcurso de sus últimos años, dar al mundo asombrado la lección de serenidad que es la de "hacer dulce y sabroso todo aquello que es amargo".

GASTON DIEHL

Cincelador de la luz*

La última etapa de la carrera de Henri Matisse quedará para el futuro como la de los papeles pintados y recortados, y la de las cerámicas o vitrales que tanto fueron ayudados en su gestación por esos papeles. [...]

¿El procedimiento? Nada tiene en común con los *collages* del cubismo, que apuntaban hacia la aproximación de una arquitectura por el conjunto de triángulos o cuadriláteros que el pincel bien hubiera podido determinar. Para que se animara el espectáculo de una geometría en sí misma demasiado sobria, se hizo necesaria la introducción en el mundo del cuadro de materias diversas y a veces inesperadas. Aquí, nada de eso. Hojas recubiertas de color (aguadas) indicadas por el pintor mismo. Y en estas superficies de una pintura plana las tijeras de Matisse penetran y avanzan, haciendo surgir formas y figuras.

Se ve de pronto que esos papeles recortados concuerdan con la idea que no abandonó jamás al artista cuando encontró su camino en el fovismo: la obra nace de la pura confrontación de los colores. De hecho, esta idea se afirma aquí, desde ciertos ángulos, con innegable autoridad: entre el color absoluto y el pintor no hay ahora otra mediación, otro acceso a la creación, que la línea, huella imprevisible e irreversible del acceso. En los tiempos en que Matisse pintaba *La danza* o *La música* esas grandes superficies liberadas de tonos locales existían realmente, pero el paseo del pincel se insinuaba en

* En 1958 el editor Tériade publica la última de las entregas de *Verve*, dedicadas a Matisse (Vol. IX, N° 35 y 36). Reunió allí, principalmente, reproducciones de papeles pintados y recortados sobre los cuales Georges Duthuit comenta en un texto: Cincelador de la luz, que pasamos a extractar.

sus agudos y en sus graves, en sus dudas y en sus afirmaciones en sus prisas y en sus retornos. Se iba tramando, pincelada tras pincelada, un tejido de aquiescencias, de conciliaciones, de alegrías que al desbaratar la inercia de la tela le permitía palpitar y respirar. Ella mostraba, con toda su franqueza, una evolución: la labor del pintor en el tiempo, contraponiéndose a la rutina, modulando el espacio con su esfuerzo, encontrando gracias a él volumen y profundidad.

Todo cambió. No es que volúmenes y distancias estén ausentes, pero la experiencia que había de preservar en el plan del cuadro la impresión de profundidad, gracias a la sustitución de las referencias tradicionales por una sintaxis nueva basada en la visión directa y global, está aquí asimilada, infusa hasta el olvido aparente. Se trata de un instante, más que de un desarrollo; de un brote, más que de una modulación. Como esos dioses que señalan con el índice el mar, y de él emerge un monstruo o una Venus Anadiómena, encerrada en su inmarchitable perfección, Matisse realiza el gesto supremamente firme —e importa poco que haya logrado esa flexibilidad gracias a una disciplina de tantos años— que libera sus morfologías, las de la frescura misma y de la vida invulnerable. Más densidad material, orgánica, entre Pigmalión y Galatea: nada más que la riqueza dada y el trazo que la informa. No otra cosa que la unión, en un momento tan deslumbrante que parece eterno, del alma del color y el alma de la tijera.

Esta coyuntura, a pesar de la simplicidad con que ha sido establecida, no es menos trastornante ni nueva. Tan nueva, tan plena aún de incógnitas, que Matisse avizora en esa actividad no un final sino un comienzo. En realidad ¿no es acaso la primera vez que se aplica la técnica de la estatuaria a la sustancia de la pintura? El artista talla en un bloque que no es gres ni mármol, sino cromatismo. Se impone así una exigencia costosa ya que el color no se presta desde el primer momento al tratamiento escultural. [...] Se obliga a conferir volumen a una materia que, menos aún que los apoyos del pincel o del lápiz, no se presta para soportar las traducciones acostumbradas, Matisse necesita imaginar un lenguaje

para expresar otra vez las pesas y las medidas. De la misma manera que los antiguos medios de marcar las distancias y por lo tanto de aerear la obra no le sirven ya: sin embargo la obra debe seguir respirando, Matisse se encuentra en la situación de un organismo que de pronto se ve obligado a cambiar radicalmente de aparato respiratorio, un organismo que debe sustituir las pulsaciones por un sistema de persianas que dejen pasar el aire. La obra respira ahora gracias a un sutil juego de expansiones y contracciones, enteramente debidas a la configuración de las formas, ya que la unidimensionalidad del plano y la integridad del color han quedado sin recursos.

Si el problema del traslado de imágenes, de ese terreno donde claudicamos, a otro campo, ahora estable, equilibrado, abierto, donde se consumen con seguridad nuestras piruetas y nuestros saltos, sin haber perdido en el camino la visión de la tierra abandonada; si el problema de la transposición es el mismo en su estructura más desnuda con esas aguadas tijereadas que para todo arte, ese problema nunca ha sido planteado con tanto rigor como por ellas. El artista no tiene ya, como con la pintura, la impresión de que sólo se lo transporta a una atmósfera de densidad diferente, cuyo único problema es el de la adaptación: aquí se trata del pasaje a otro elemento que lo espera y lo amenaza.

He aquí la clave, tal vez, de la inquietante ambigüedad de esos papeles y de esos frisos esmaltados: ¿cuál es el lugar en el que todo sigue siendo idéntico, pero en el que todo ha cambiado? Donde los días continúan siendo los mismos sin ser los mismos que nosotros conocimos. Donde las apariencias subsisten, pero llevadas a otra dimensión, y como espiritualizadas, descarnadas. Donde ningún cuerpo arroja sombras siendo en sí mismo una sombra brillante. Donde el individuo desorientado pero no perdido debe someterse a una reeducación a veces dolorosa de sus reflejos. Donde no se puede abrazar a aquellos que nos sonríen ni morder las frutas de la ofrenda ni recoger las lágrimas que vemos rodar. Donde todo lo que puebla el Universo está condenado a una irremediable y maravillosa levedad. He ahí los Campos

Elíseos. El arte ha estado siempre ligado a estas riberas del Leteo, pero era posible desconocerlo u olvidarlo; incluso el peso de la tierra tenía sus simulacros en el reino bienaventurado. Entramos, por primera vez, con las aguadas recortadas de Matisse, en una región donde cada faz, cada encantamiento, proclaman que no es sino el elíseo [...]

No es, sin embargo, ni la Costa Azul ni el azul celeste lo que agota la sustancia de esta obra. Nos es necesario, para definirla, seguir desde más cerca nuestras reacciones y sentimientos y preguntarnos qué implica para un ser carnal ese alto en los Campos Elíseos.

Impresión de frescura, sí, pero de una intensidad casi insostenible: sensación de hielo ardiente. Igualmente si hay aquí un planteamiento insólito, no se trata con seguridad de lo que prolifera en los repliegues de la oscuridad, sino, por el contrario, de la luz, de la luz tan restallante, tan voluntaria, tan decisiva que ocupa completamente el ojo y, creciendo súbitamente, invade nuestro trasfondo más recóndito. Lo extraño está allí: esta luz exterior, física o más apropiadamente natural, brilla tan imperiosamente que en ella se ahoga y se disuelve su antítesis de siempre: la luz interior. Luz verdadera, ya que abre un camino hacia nuestra alma, absorbente sin embargo, ya que lo cubre todo. Si lo íntimo del ser accede a la libertad es para sentirse en seguida impulsado por ella, de la misma manera que la humedad se evapora al ser expuesta al verano ardiente. La atmósfera donde evolucionan esas doncellas vegetales y esos seres que se hunden y se suspenden es por demás tonificante: es oxígeno antes que aire. Casi llegando al exceso natural: esa alegría acerada de gaviotas está como tocada por esta ferocidad triunfal. Aquí domina una voz inexorablemente melodiosa, penetrante, en la que cada sonido es de cristal, y cuya más mínima inflexión nos gana, cualesquiera sean los obstáculos que se le opongan.

Matisse eleva los pétalos de la malva y de la amapola al poderío del firmamento estrellado. Decoración, sí, pero sólo en esto: que el mundo que nos rodea, la tierra y sus formas, el cielo y sus fuegos, dejen de sernos extraños gracias a esta nota mediadora introducida por esa decoración. Ella es es-

clusa, portal de la naturaleza, pabellón en medio de su exuberancia, prolongación de sus virtudes generosas que llega al centro de ciudades condenadas. Y su mensaje es tan vasto que se acomoda al lenguaje más despojado, casi al silencio: un arte de respirar de común acuerdo con los elementos encontrados y ofrecidos [...].

En este momento crucial, implacable, nada importa más al viajero que el punto en que se produce el acuerdo entre el ojo, los objetos y el universo. Tenemos el signo irrefutable de que a ese punto se llega: de lo que existe fuera de nosotros no hay sino una "cosa" que el hombre comparte sin discernimiento con el mundo, y que él puede crear por sí mismo, de manera tal que esta nueva creación se incorpore a la otra, la enlace y se mezcle con ella: la luz. En los últimos trabajos del artista la armonía es absoluta entre la claridad de la tierra y la que él con su mano enciende. He ahí que estamos en presencia de un futuro inmemorial.

Aquel día de las exequias de Matisse en Niza, el tiempo era gris y sombrío. Pero cuando el cortejo emprendió la marcha para conducirlo, de acuerdo con el rito, al lugar de su último reposo, allá en lo alto de Cimiez los rayos del Sol desgarraron súbitamente la tela gris e inundaron el cielo con el mismo y exacto resplandor, el mismo brillo acogedor, que durante su vida entera Matisse se habla dedicado a captar y a reflejar. Era difícil no pensar, sin sentimentalismos y sólo porque era así, que el Sol habla intentado —él también— pagar su tributo de simpatía al más fiel de sus servidores, y que con su aparición parecía decir: Vino como un testigo para prestar testimonio a la luz.

El oasis*

[...] Rompo con el mundo. Parto solo, me entierro en Grasse, no del todo solo; siempre una vida tormentosa, vida tormentosa que hizo la vida imposible a algunas personas que conocí en esos momentos. Y he ahí que se produce un acontecimiento extraño. Un día recibí la visita de Matisse. Henri Matisse, cuya obra yo admiraba desde joven y que sabía de mi existencia a través de su hija Marguerite y de su yerno Georges Duthuit. Como Matisse vivía solo, no tenía interlocutores. Me confesó un tiempo después: "No podía hablar sino con el presidente del Club Náutico (al cual pertenecía Matisse), pero el único tema de conversación eran los barcos". Naturalmente que estaba contento de poder hablarle a un joven pintor. Allí comenzó una relación de la cual guardo un hermoso recuerdo. [...]

¡Ah, el hombre era imponente! Y lo era con un aspecto un poco frío y rígido. [...] Era un hombre muy frío, reflexivo, frío de aspecto, ¿eh? Reflexivo; y lo que yo encontraba muy bien en esa época es que se interesase en un pintor mucho más joven que él y que se interesase en su trabajo de una manera que no era precisamente superficial. Es decir que él me miraba, y por otro lado con enorme preocupación me preguntaba cuál era mi procedimiento, lo que me permitía a mi vez preguntarle cómo era el suyo [...]. En otras palabras él quería decir: "lo importante es que la pintura no sea literaria". No mencionó la palabra "poesía" porque

* En 1933, André Masson que se había separado un poco antes del surrealismo, vivía retirado en Grasse; allí recibió la visita de Matisse, y entabló con el maestro una relación que ha sido la materia de *Entrevistas con Georges Charbonnier.*

en verdad se prohibía a sí mismo pronunciarla. Ya se había abrumado lo suficiente a la gente con eso de la pintura literaria, sin hablar de la pintura poética. En todo caso, ese intercambio en su diálogo conmigo era un tesoro para mí, mucho más que para él, pues los dados para él estaban echados, y ¡cómo!

Y así Matisse hablaba de todo aquello que estuviera relacionado con la pintura; pero hablaba de todo, y no solamente de pintura. Era serio, perfectamente lógico con relación a sí mismo... y en todo caso, cosa que no le ocurre a todo el mundo, era de una coherencia extraordinaria, de una coherencia realmente impresionante. Jamás un pensamiento suyo invalidaba otro que hubiera expresado ya, y el desarrollo se cumplía con absoluta claridad.

En el transcurso de mi estada en Grasse yo trabajaba con Massine en unas maquetas para un ballet que iba a llamarse *Los Presagios*. Massine era amigo de Matisse ya que, si mal no recuerdo, habían trabajado juntos con Diaghilew. En un decorado para un ballet, como ustedes saben, uno puede pasarse ocho, diez días, sin hacer nada. Naturalmente, yo observaba los ejercicios de danza. Matisse venía algunas veces a buscarme, ¡eso era algo extraordinario! Venía a mi encuentro, miraba a las bailarinas ensayando sus ejercicios y me decía: "¡Mire, mire aquélla!, ¡mire sus manos!, son flojas, blandas y ¡no llegará a nada! No son los pies la clave de una bailarina, sólo cuentan las terminaciones". No había un solo momento en que su espíritu no trabajara sino en función de un sentido visual. Desde ese punto de vista, era una máquina registradora extraordinaria, deslumbrante.

En un momento dado, Mattisse observó que yo llevaba una vida un tanto ociosa. [...] Previó que eso acabaría mal, y muy gentilmente, con una gentileza auténtica, me dijo: "¿No vendría usted a pasar diez o quince días en mi casa?" Consulté a Massine; Massine dijo que fuera, pues en esos momentos no me necesitaba y que si llegaba a necesitarme me hablaría por teléfono.

Fui entonces a casa de Matisse y allí lo vi en su trabajo, mientras proseguían nuestras conversaciones. [...] En fin, llevé

una vida próxima a la suya, exactamente una vida de comensal. [...]

Matisse era muy duro consigo mismo, muy difícil. Se autocriticaba con dureza y con seriedad. Señalaba el defecto en su obra, en la que trabajaba en ese momento y así llegábamos a hablar de los pintores contemporáneos, de sus pares para ser más exactos. Y sus juicios eran tan duros para los otros como antes lo habían sido para sí. Esa actitud me hacía sentir cómodo para hablar. [...] Evidentemente, era muy duro. Sólo debo decir que eso me fue revelado... No había nada que rebatir, era indiscutible.

[...] El período de gracia terminaba para mí, mi vida iba a cambiar. Podría decir que iba a sobrevivir, pues había llegado al límite, a las últimas posibilidades como ya lo dije; sólo vivía entre tempestades y tormentas. El oasis que Matisse me brindó no lo olvidaré jamás. ¡Fue maravilloso! Pero, por otro lado, ahora estaba en otro infierno; en un infierno que yo me había creado. Es que la soledad es a veces terrible, Y además, en ese momento, yo tenía otro yo en mí con instintos peligrosos para aquellos que se acercaran. Matisse, en el fondo, me hizo mucho bien. Debo decir que tenía la visita, una vez por semana, de Wells. [...] Era otro mundo, ¿no es cierto? En tanto que Matisse dio peso a mi vida.

MATISSE EN LA LUZ Y LA DICHA*

[...] Matisse me parece un nombre macizo, un nombre, una palabra de peso, que indicaría más bien que quien lo lleva se manifestará preferentemente en su vida por actos, no brutales sino de fuerza, una mano poderosa para estrechar y sopesar, pero no para golpear hasta abatir, una mano hecha más para moldear y comprimir, para conferir a las cosas emprendidas la más grande densidad. Pero hay también la consonante final que silba un poco como un cohete tomando altura, la llamarada sobre el humus en un deslumbrante cantero de flores. Y justamente Matisse ha hablado de flores y las pintó como nadie, lo que podría con todo rigor permitirnos un punto de partida bastante aceptable.

Lo que ofusca a la razón, cuando se quiere tratar de saber en qué consiste la dicha sobre esta tierra, es que indefectiblemente se interpone la idea de la felicidad perfecta, tal como fluye de la concepción de un estado de perfección absoluta, únicamente concebible en ese ámbito tan rebelde a la investigación, incluso puramente imaginaria, que dicho prácticamente todo lo que se sabe, solo queda llamarlo simplemente jardín o Paraíso.

Pero no se puede permanecer eternamente en su jardín. Naturalmente que no es de esta clase la felicidad a la que me refiero cuando digo que Matisse estuvo, creo, por la acción bienhechora de poderes ocultos que pueden haber presidido su nacimiento, tan claramente orientado a la felicidad como

* Pierre Reverdy conoció a Matisse en 1912 y a partir de esa época siguió atenta y apasionadamente la aventura pictórica de su amigo. Bajo el título de "Matisse en la luz y en la dicha", el poeta consagró al pintor, en 1958, algunas páginas (*Verve*, vol. IX, N° 35-36).

la aguja de una brújula, que funciona por azar muy bien, pero que jamás pudo estar en el Norte. [...]

Entonces, la primera condición de la felicidad —que es en sí un don primordial de la naturaleza que no se imita— es la voluntad innata y visceral de ser feliz, la constancia, la perseverancia, lo que yo llamo precisamente la orientación hacia la felicidad, como otros han recibido la maldición de la orientación contraria: la de no poder ni saber jamás ser felices.

Sin duda, la voluntad de ser feliz no crea por sí sola la felicidad, pero es una especie de asidero, de salvaguarda que permite, en cierta medida, formarse, cuando las circunstancias propias de la felicidad se presentan. Esa voluntad permite finalmente y sobre todo acoger esas circunstancias y aprovecharlas, en lugar de darles la espalda cuando pasan y dejarlas evaporar.

Esto que yo digo con tanta impertinencia, tal vez, no es para mezclarme con intolerable indiscreción en la vida privada de un hombre cuya obra es, sobre todo, lo que nos interesa, pero, precisamente porque no podría decir nada de esta obra —yo, que no entiendo nada de pintura, vista como la ve un crítico— si no expresara lo que de ella emana, desde la primera hasta la última ojeada, cuando se ha tenido bastante tiempo para que hayan nacido entre los dos un gran numero de impresiones. La que se desprende más nítidamente, para mí, es la impresión de un inconmensurable poder de felicidad. [...]

Por el momento, cerrando los ojos, veo [a su obra] como un fabuloso arco iris que entra desde muy alto en este otro lado de la tierra y que provoca en mí esa efusión de alegría que la visión del arco iris verdadero, después de la tormenta, hacía nacer en mi corazón de niño porque me habían dicho que percibirlo traía felicidad.

De hecho —y yo conozco a Matisse desde hace ya más de cuarenta años— no puedo pensar en él sin que su imagen se presente a mi éspiritu acompañada de la idea más o menos difusa de la felicidad y sin embargo...

Sin embargo, sí, es cierto lo que pienso, a pesar del terrible rescate que todo gran destino y también a menudo todo

pequeño destino no podría dejar de pagar en la boletería al entrar en el teatro del mundo, sea del lado de la sala o del proscenio como actor o como espectador, esperando encontrarse nuevamente en la misma encrucijada sombría a la salida. [...]

De Matisse se podría, sin duda, decir que no es sólo el más grande colorista de su época sino también el más optimista de la pintura francesa de todos los tiempos. Mezcla el rosa y el celeste como otros mezclan tonos amargos. Sus telas nos hacen entrar cielos en los ojos como ciertas caracolas de gran tamaño contra el oído nos traen el sordo y lejano murmullo de las olas del mar.

En la línea de su época representará la punta de una extrema libertad que serenamente se exalta y se organiza mientras que en el extremo opuesto se instaura, como en una especie de ascesis esquiva, una disciplina heroicamente guardada con cadenas y candados. [...]

Por otra parte, sea cual fuere la pasión que Matisse alimentaba por el color, es evidente que esa pasión iba más allá. Va por el color hacia la luz y, pasando por los ojos sobre el espíritu, es todo su arte el que gracias a sus manos se transforma en algo deslumbrante, ya que esa luz está siempre presente en la obra de Matisse. [...]

Pero lo que llama más particularmente la atención en este pintor es que esta luz, esta claridad tan viva de la cual hablo, a la vez serena y restallante, contribuye a conferir a su obra una tonalidad general de placidez que hace nacer en el espíritu del espectador una tranquilizante impresión de felicidad y calma. [...]

Placidez en la plasticidad son los términos que, sin duda, mejor se aplican a su tipo de genio.

No hay duda de que es estático; pero debió de enloquecer ante el movimiento, y como, al parecer, todo lo que quiso lo consiguió, ha quedado en cada tela una ligereza y una libertad que no se encuentran ni siquiera en la actitud fija de una bailarina o en el vuelo de un pájaro captado en una instantánea en la que se lo priva de movimiento. [...]

Otro carácter sorprendente de la pintura de Matisse es la

extraordinaria amplitud que cada tela adquiere, sean cuales fueren sus dimensiones reales. En las reproducciones las más pequeñas parecen adquirir grandes proporciones, ya que la composición, el juego de colores, el ajuste de las proporciones de las diferentes formas, la libertad en la disposición de objetos construyen un espacio siempre prestigiosamente sugerido. Y, pequeña o grande, cada una de esas telas, planas como un huevo, tienen todo lo necesario, nunca más o menos de lo que hace falta. [...]

Como hombre creo que un cierto aire un poco escéptico y burlón, sobre todo en su juventud, ha podido engañar bastante sobre su verdadera naturaleza, tal como surgió con el correr del tiempo. Su aparente impasibilidad se construyó sobre la constante represión de una sensibilidad que hubiera podido parecer excesiva si no la hubiera dominado a lo largo de su vida, y si, a la vez, no hubiera dispuesto de milagrosos medios que le permitieron derivarla casi enteramente en beneficio de su prodigiosa producción. [...]

¿Cómo semejante organización de espíritu y temperamento había llegado a ese estado, para tantos sólo mítico, que se llama felicidad?

La síntesis es que Matisse, inagotable inventor de colores y formas, trabajador incansable, envejeció admirablemente; quiero decir que la edad y la felicidad del éxito, del indescifrable triunfo liberaron la bondad innata, la simpatía que Matisse guardaba y se tomaba tanto trabajo en refrenar y disimular tras una, tal vez, demasiado picante ironía. [...]

Había recibido además el don inefable de la ubicación. Estaba hecho para instalarse cómodamente en la vida, en la tierra. Partiendo del sentido moral, comprendía consiguientemente que tenía que tener como eje su existencia para dedicarla a su arte y consagrarla casi enteramente al trabajo. [...]

Conoció en su vida numerosos domicilios, todos, a medida que pasaba el tiempo, más y más confortables hasta llegar finalmente a lo suntuoso. Y la posesión de muchos domicilios ¿no supone quietud de espíritu, confianza, optimismo y seguridad? Se está mucho más sólidamente arraigado en la

tierra cuando se puede posar y reposar los pies en varios lugares preferidos. Sin duda, Matisse era de aquellos que se sienten siempre bien sentados. Y por los cimientos y la decoración de la célebre Capilla de Vence, acurrucada y recogida como un paciente insecto en una ladera suave de un barranco del Mediodía. Helo ahí, más profundamente instalado en este mundo, para siempre, Es decir, en términos del Apocalipsis, hasta el fin de los tiempos.

Yo querría vivir como un monje en una celda con tal de tener con qué pintar sin preocupaciones ni molestias.

Citado por Jean Puy (*Recuerdos*, Le Point, 1939)

No, es imposible [olvidar que soy H. M.]. Esta mesa, soy su esclavo. Sin embargo, me digo: ¡qué hermoso día!, ¡qué agradable sería hacer un paseo: ir, no muy lejos, a ver a Rouault o a Bonnard! Pero pienso en el color que se va a secar sobre la tela, estoy encadenado al trabajo y, si me alejo, me veré devorado por remordimientos. De esta manera, a la noche, no puedo ir a dormir sino después de haber preparado el trabajo del día siguiente. Yo me identifico con la pintura como un animal con lo que quiere.

Citado por P. Courthion (*Le visage de Matisse*, Lausana, Marguerat, 1942).

Derain me dijo, en cierta ocasión: "Para usted, hacer un cuadro es como si se jugara la vida..." Nunca, comencé una tela sin tener miedo.

Citado por Florent Fels (*Henri Matisse*, París, *Chroniques du jour*, 1929)

Apuntes de un pintor

Presentación de *Apuntes de un pintor*, por Georges Desvallières*

La obra de Matisse despierta tanto desprecio, cólera o admiración como para que *La Grande Revue* se atenga a la apreciación, naturalmente precipitada, que han hecho hasta ahora los críticos encargados de comentar las distintas exposiciones donde se lo podía estudiar.

Pensamos que el mejor abogado de sus trabajos sería el propio autor. De muy buen grado nos dio las páginas siguientes y nosotros le expresamos nuestro deseo de agregar a estas notas algunas reproducciones de sus pinturas y dibujos para que el público pueda comparar lo que Matisse dice, lo que piensa y lo que da.

Hay que reconocer, después de esta lectura y del examen de los dibujos, que sean cuales fueren las reservas que se puedan hacer a este artista, es indudable que ha ayudado con sus búsquedas al desarrollo de nuestros medios de expresión plástica; y esto no por innovaciones abracadabrantes, sino simplemente apoyándose en los hallazgos instintivos de los artistas medievales, de los hindúes, de los decoradores orientales.

Como nuestros antepasados, los obreros románicos, deforman sus figuras ante la necesidad de encontrar un cierto equilibrio entre la arquitectura y los personajes que deben quedar allí inscriptos, Matisse tiene en cuenta el rectángulo formado por su papel cuando dibuja.

Si por ejemplo (en la página 734),[1] el dibujo no responde a la idea exacta que se pueda tener de una mujer en esta actitud, la obra no busca el engaño pues el tamaño de la ca-

* *La Grande Revue*, t. 52, 25 de diciembre de 1908.

beza es el que corresponde por su volumen al pie y a la gracilidad del busto. De esta manera las distintas partes del cuerpo son estudiadas separadamente para que los blancos dejados entre los bordes del papel y el trazo negro formen una ornamentación expresiva. En una palabra, la arquitectura que Matisse ha construido con estos fragmentos desproporcionados es una arquitectura sólida donde todas las proporciones son justas, aunque la figura que representa no dé la impresión de la naturaleza tal como se la ve corrientemente. Las relaciones de tonalidades que se nos aparecen en los tapices persas le han servido incluso para el estudio de las colocaciones de objetos o seres, todo ello adquirido con la ayuda de un método en el que no se han descartado los aportes de la ciencia moderna. Y puede ser que no hayan sido lo suficientemente desechados, lo que, en ocasiones, lo hace caer en la paradoja.

Nuestro gusto personal puede a veces sentirse ofendido, pero aun así nuestra inteligencia artística no podría mantenerse indiferente ante los hallazgos de este artista, ya que, gracias a esos hallazgos, Matisse nos ha liberado de miles de hábitos de manos nefastas, ha liberado de alguna manera a nuestros ojos, ha ampliado nuestra comprensión del dibujo y nadie puede producir sanamente hoy sin haber estudiado lo que esta escuela aporta.

Apuntes de un pintor

Un pintor que se dirige al público, no para presentarle sus obras sino para develarle algunas de sus ideas sobre el arte de pintar, se expone a múltiples peligros.

En principio, si yo sé que muchas personas se complacen en considerar la pintura como un desprendimiento de la literatura, y si se le pide al pintor que exponga, no ideas generales que concuerden con sus posibilidades sino ideas específicamente literarias, temo que se vea al pintor invadir peligrosamente el ámbito del hombre de letras; tengo plena conciencia, en efecto, de que la mejor demostración que pueda dar es la que resultará de sus telas.

Sin embargo, pintores como Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guérin, Bernard, han escrito páginas a las cuales las revistas han dado acogida. Personalmente, yo trataré de exponer simplemente mis sentimientos y mis deseos, en cuanto pintor, sin agregarles la preocupación de la literatura.

Pero ahora entreveo otro peligro: dar la sensación de que me contradigo. Yo siento íntimamente los lazos que unen mis telas actuales con las que pinté en otros tiempos. Sin embargo no pienso ahora exactamente como pensaba ayer. Mejor dicho, el fondo de mi pensamiento no ha cambiado, pero mi pensamiento ha evolucionado[2] y mis medios de expresión se han ido adaptando a esa evolución.

No repudio ninguna de mis telas, pero no hay una sola a la que no haría de otra manera si tuviera que volver a pintarla. Voy siempre en busca de la misma meta, pero calculo de manera diferente el camino que me ha de llevar a ella.

En fin, si tengo que nombrar a tal o cual artista, será para hacer resaltar lo que su modalidad tiene de opuesta a la mía y hasta se podría llegar a la conclusión de que me importan

poco sus obras. En ese caso, correría el riesgo de ser considerado injusto con respecto a pintores en quienes valoro la búsqueda, o tal vez que me gustan más plenamente las realizaciones, cuando en realidad, los he mencionado no para atribuirme alguna superioridad sobre ellos, sino para destacar claramente lo que ellos han hecho y lo que yo, a mi vez, he realizado.

Lo que persigo, por sobre todas las cosas, es la expresión. Algunas veces se me ha concedido que soy dueño de cierta ciencia, declarando que mi ambición estaba limitada, y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la vista de un cuadro. Pero el pensamiento de un pintor no debe ser considerado fuera de sus medios, ya que ese pensamiento no vale sino en la medida en que esté servido por medios que deben ser completos (y por completo no quiero decir complicado) cuanto su pensamiento sea mas profundo.[3] Yo no puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como lo traduzco.

La expresión, para mí, no reside en la pasión que estallará sobre un rostro o que se afirmará mediante un movimiento violento. Está en toda la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay alrededor de ellos, las proporciones: todo esto tiene que tener su participación y presencia en el cuadro. La composición es el arte de arreglar de manera decorativa los distintos elementos de que el pintor dispone para expresar sus sentimientos. En cada cuadro cada parte será visible y tendrá el papel que le corresponda, principal o secundario.

Todo lo que no es útil en un cuadro está de más. Es perjudicial. Una obra implica una armonía de conjunto: todo detalle superfluo adquirirá a los ojos y al espíritu del espectador el carácter de detalle esencial.

La composición que tiende a la expresión se modifica de acuerdo con la superficie que hay que cubrir.[4]

Si tomo una hoja de papel de un tamaño determinado tendré que tener en cuenta el formato y medidas para bos-

quejar un dibujo. Nunca podría repetir o reproducir ese dibujo en una hoja diferente; una hoja rectangular en lugar de cuadrada, por ejemplo. Y no me contentaría con sólo ampliarlo si tuviera que reproducirlo en una hoja de forma análoga pero diez veces mayor. El dibujo debe tener una fuerza de expansión que vivifique los elementos que lo rodean. El artista que quiere trasladar una composición hecha en una tela a otra mas grande debe, para conservar su expresividad, concebirla nuevamente, modificarla en sus apariencias, y no sólo hacer una reproducción en tamaño mayor.

Se puede conseguir, gracias a los colores, ya por similitud o por contraste, efectos llenos de encanto. A menudo, cuando me pongo a trabajar, en una primera sesión siento sensaciones frescas y superficiales.[3] Hace un tiempo eso me bastaba. Pero si eso me contentara hoy, un hoy en que creo ver más lejos, quedaría un vacío en el cuadro: yo habría registrado las sensaciones fugaces de un momento que no me definirían del todo y que yo apenas reconocería al día siguiente.

Quiero llegar a ese estado de condensación de sensaciones que necesita un cuadro. Podría contentarme con un trabajo de un primer golpe, pero me hastiaría enseguida; prefiero retocarla para poder reconocerla después como una representación de mi espíritu. En otra época, yo no dejaba mis telas colgadas en la pared de mi taller porque me traían recuerdos de momentos de sobreexcitación y no las quería ver estando calmo. Hoy trato de transmitirles calma, y las retomo tantas veces como lo juzgue necesario, hasta que crea haber culminado la obra.

Voy a pintar un cuerpo de mujer: en principio le doy gracia, encanto, pero se trata de conferirle algo más. Tengo que condensar la significación de ese cuerpo buscando las líneas esenciales. El encanto será menos aparente, a primera vista, pero a la larga ese encanto tiene que desprenderse de la nueva imagen obtenida, y que tendrá una significación más honda, más plenamente humana. El encanto será menos sobre-

saliente, no será la característica predominante, pero no por eso existirá menos, contenido en la concepción general de mi figura.[6]

El encanto, la liviandad, la frescura, tantas sensaciones fugaces. Tengo una tela con pinturas frescas y la retomo. La tonalidad, sin duda, se va a hacer más pesada. Al color que había puesto en un primer momento le sucederá otro que lo reemplazará con más densidad y con ventaja, aunque sea menos atractivo para la vista.

Los pintores impresionistas, Monet, Sisley en particular, tienen sensaciones sutiles poco distantes las una de las otras: el resultado es que todas sus telas se parecen.[7] La palabra "impresionismo" conviene perfectamente a su manera, ya que traducen impresiones fugaces. Y creo que no es atribuible a ciertos pintores, más recientes, que descartan la primera impresión porque la consideran engañosa. Una traducción rápida del paisaje no nos da de él sino un momento de su duración. Yo prefiero, insistiendo sobre su carácter, exponerme a perder el encanto y a conseguir mayor estabilidad.

En esta sucesión de momentos que constituye la existencia superficial de seres y cosas, y que a su vez las reviste de apariencias cambiantes, que pronto desaparecen, se puede buscar un carácter más verdadero, más esencial, al cual el artista debe atenerse para dar una interpretación más durable de la realidad. Cuando entramos en las salas de escultura de los siglos XVII y XVIII, en el Louvre, y miramos, por ejemplo, un Puget, comprobamos que la expresión está forzada y exagerada al punto de inquietarnos. Es diferente si vamos al Luxemburgo: la actitud en la cual los escultores quieren captar a sus modelos es siempre la que implica el mayor desarrollo de los miembros, la mayor tensión de los músculos. Pero considerado así el movimiento, no tiene correspondiente en la Naturaleza: cuando sorprendemos el movimiento gracias a una instantánea, la imagen que resulta no nos recuerda nada que hayamos visto. El movimiento captado en su acción no tiene sentido para nosotros, salvo que aislemos la

sensación presente de la que la precede y de la que le sigue.

Hay dos maneras de expresar las cosas: la primera, mostrarlas brutalmente, la otra, evocarlas con arte.[8] Si nos alejamos de la *representación* literal del movimiento, llegamos a una mayor belleza y grandiosidad. Miremos una estatua egipcia; nos parece rígida. Y sin embargo, sentimos ante ella la imagen de un cuerpo dotado de movimiento, y que, a pesar de su rigidez, está animada. Los antiguos griegos son calmos también: un hombre que lanza un disco será tomado en el momento en que se inclina sobre sí mismo, o al menos, si está en la posición más forzada y precaria que implique su gesto, el escultor lo resumirá en una síntesis que habrá restablecido el equilibrio y revivificado la idea de la duración. El movimiento es, en sí, inestable; y no conviene a algo durable como una estatua, a menos que el artista haya tenido conciencia de la acción toda de la que él representa sólo un momento.

Es necesario que precise el carácter del objeto o del cuerpo que voy a pintar. Para llegar a obtener eso, estudio mis medios con rigor y cautela: si señalo un punto negro en una hoja blanca, aunque aleje la hoja, el punto permanecerá visible: se trata de una escritura clara. Pero, si al lado de ese punto, agrego otro y un tercero, ya hay confusión. Para que ese punto conserve su valor es necesario que lo agrande poco a poco y que lo relacione con los otros signos que yo vaya escribiendo sobre el papel.

Si sobre una tela blanca disperso sensaciones de azul, de verde, de rojo, a medida que agrego toques, cada uno de esos toques pintados anteriormente pierde su importancia. Voy a pintar un interior, tengo ante mí un armario que me produce una sensación de rojo vivo y coloco un rojo que me satisface. Una relación queda establecida entre ese rojo y el blanco de la tela. Si pinto al lado un verde, si hago que el piso sea una mancha amarilla, aun así, habrá entre ese verde o ese amarillo y el blanco de la tela relaciones que me satisfarán. Pero esos colores se disminuyen mutuamente. Es necesario que los signos diferentes que empleo estén equilibrados de tal manera que no se anulen entre sí. Para eso, debo

poner mis ideas en orden:[9] la relación entre los tonos se establecerá de tal manera que esa relación más que destruirlos, los sostendrá. Una nueva combinación de colores sucederá a la primera y dará la totalidad de mi representación. Estoy obligado a trasponer, y por eso se puede pensar que mi cuadro ha cambiado totalmente cuando, después de modificaciones sucesivas, en ese trabajo, el rojo ha reemplazado al verde como dominante. No me es posible copiar servilmente a la Naturaleza, sino que debo interpretarla y a la vez someterme al espíritu del cuadro.[10] Todas mis relaciones de tonos hallados deben finalmente concordar en un resultado, y debe existir una armonía análoga a la de una composición musical.

Para mí, todo está en la concepción. Es necesario tener desde el comienzo una visión clara del conjunto.[11]

Podría citar a un gran escultor, que nos ofrece trozos admirables; pero según él, una composición no es sino una agrupación de trozos y de ahí que en la expresión surja la confusión.[12]

Observen, por el contrario, un cuadro de Cézanne: todo está allí tan bien combinado que, sin importar la distancia ni el número de personajes, se distinguirán nítidamente los cuerpos y se verá en seguida a cuál de ellos corresponde tal o cual miembro. Si se ve en el cuadro mucho orden y mucha claridad, es porque desde el principio ese orden y esa claridad existían en el espíritu del pintor, o que el pintor tenía conciencia de su necesidad. Los miembros pueden entrecruzarse o mezclarse, pero cada uno queda, para el espectador, ligado al mismo cuerpo y participa de la idea de ese cuerpo: la confusión ha desaparecido.

La tendencia dominante del color debe servir en la mejor forma posible a la expresión. Yo ubico mis tonos sin un plan preconcebido. Si al empezar un cuadro, quizá sin tener conciencia del hecho, un color me seduce o detiene, advierto frecuentemente que, terminado el trabajo, he respetado ese color, y que, progresivamente, fui modificando y transformando todos los otros. La faceta expresiva del color se me impone de manera puramente instintiva. Para interpretar un paisaje otoñal no trataré de acordarme de cuáles son los tonos que con-

vienen a esta estación sino que me inspiraré solamente en la sensación que ella me depara: la pureza fría del cielo, que es de un azul agrio, expresará a la estación tan bien como los matices del follaje. Mi sensación puede variar: el otoño puede ser dulce y cálido como una prolongación del verano, o por el contrario fresco, con un cielo frío y árboles amarillentos que dan una impresión de frío y anuncian el invierno.

La elección de mis colores no se apoya sobre ninguna teoría científica; se fundamenta en la observación y el sentimiento,[13] sobre la experiencia de insensibilidad. Un artista como Signac, inspirándose en ciertas páginas de Delacroix, se preocupa por los complementarios, y su conocimiento teórico lo llevará a utilizar, aquí o allá, tal o cual tono. Yo, simplemente, busco emplear colores que emanen de mis sensaciones. Hay una proporción necesaria de tonos que puede llevarme a modificar la forma de una figura o transformar mi composición. Hasta que no consigo eso, busco sin desmayos y prosigo el trabajo. Después llega un momento en que todas las partes han establecido sus relaciones definitivas, y a partir de ese instante, sería imposible retocar el trabajo sin tener luego que rehacerlo completamente.

En realidad, yo creo que la teoría de los complementarios no es absoluta.[14]

Estudiando los cuadros de los pintores cuyo cono cimiento del color se basa en el instinto y el sentimiento, en una analogía constante de sus sensaciones, se podría precisar en algunos puntos las leyes del color, alejando los límites de la teoría de los colores tal como está actualmente admitida.

Lo que más me interesa no es la naturaleza muerta ni el paisaje, sino la figura. Es la figura la que mejor me permite expresar el sentimiento, digamos religioso, que tengo de la vida. No me aferro a detallar los rasgos de un rostro ni a representarlos uno a uno con exactitud anatómica. Si tengo un modelo italiano, que a primera vista sólo sugiere la idea de una existencia puramente animal, descubro, sin embargo, en él rasgos esenciales, y llego a través de las líneas de su cara, a aquellos que traducen ese carácter de honda dignidad que persiste en todo ser humano. Una obra debe llevar

en sí su significación completa e imponérsela al espectador antes incluso que tome contacto con el tema. Cuando veo los frescos de Giotto, en Padua, no me preocupo por tratar de saber qué escena de la vida de Cristo tengo ante mis ojos pero en seguida siento y capto el sentimiento que se desprende, porque está en las líneas, en la composición, en el color y el título no hará sino confirmar mi impresión.[15]

Con lo que sueño es con un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema inquietante o que preocupe, que sea para todo trabajador intelectual, para el hombre de negocios tanto como para el de letras, por ejemplo, un sedante, un calmante cerebral, algo parecido a un buen sillón que lo descanse de sus fatigas físicas.[16]

Se discute, a menudo, sobre el valor de los distintos procedimientos y sus respectivas relaciones con los diferentes temperamentos. Nos gusta hacer la distinción entre los pintores que trabajan directamente en contacto con la naturaleza, y aquellos otros que pintan siguiendo su imaginación.

Yo no creo que haya que pregonar tal o cual método excluyendo al otro. Hay oportunidades en que se emplean ambos métodos de trabajo alternadamente, ya que el individuo puede necesitar la presencia de los objetos: para recibir sensaciones y entonces sobreexcitar su facultad creadora. Y también puede que sus sensaciones estén ya clasificadas; en ambos casos, el individuo accederá a ese conjunto que constituye el cuadro.

Sin embargo, yo creo que se puede juzgar la vitalidad y el poder de un artista cuando, impresionado directamente por el espectáculo de la naturaleza es capaz de organizar sus sensaciones e incluso volver varias veces a ellas, y en diferentes momentos, pero con un mismo estado de espíritu, con un sentido de continuidad: tal poder implica un hombre tan dueño de sí como para imponerse una disciplina.

Los medios más simples son aquellos que permiten al pintor expresarse mejor.[17] Si tiene miedo de la banalidad[18] no la evitará representándose a través de un exterior extraño y dándose a cosas extravagantes en dibujo o excentricidades en color. Sus medios deben derivar casi necesariamente de su tem-

peramento. El pintor debe tener esa simplicidad de espíritu que lo llevará a creer que ha pintado sólo lo que ha visto. Siento profundamente esas palabras de Chardin: "Yo pongo color hasta que se va pareciendo". Y esta otra de Cézanne: "Quiero hacer la imagen", y también aquella de Rodin: "Copien la naturaleza". Leonardo decía: "Quien sabe copiar, sabe hacer".

La gente que se ata a un estilo preconcebido y se aleja voluntariamente de la naturaleza está al costado de la verdad. Un artista debe darse cuenta cuando razona, de que su cuadro es un artificio, pero cuando pinta debe tener la sensación de que ha copiado a la naturaleza.[19] Incluso cuando se haya alejado de esta posición, aún debe, íntimamente, conservar la convicción de que el alejamiento es para poder expresar a esa naturaleza de manera más completa.

Se me puede decir, tal vez, que estaría permitido esperar de un pintor otras visiones sobre la pintura; y que, en definitiva, no he salido de los lugares comunes. A esto podría responder que no hay verdades nuevas. El papel de un artista, como el de un sabio, se apoya en captar verdades corrientes que le han sido muchas veces repetidas, pero que gracias a él adquirirán frescura y novedad, porque ese artista o ese sabio habían captado el sentido profundo que ellas poseen. Si los aviadores tuvieran que exponer sus hallazgos y explicarnos cómo se alejaron de la tierra, entraron en el espacio y se lanzaron a través de él, nos estarían dando simplemente la confirmación de principios de física muy elementales que inventores menos felices descuidaron.

Un artista gana cuando es sana y constructivamente alertado; y agradezco y me felicito de haber tomado conciencia de mi punto débil. M. Peladan, en la *Revue Hebdomadaire* reprocha a cierto número de pintores, entre los cuales tengo que considerarme incluido, que permitan que se les llame Fauves, y que se vistan como todo el mundo de tal manera que su prestancia no está por encima de la de los jefes de sección de alguna gran tienda. ¿El genio da tan poca importancia a las cosas? Por mi parte le digo a M. Peladan que,

desde mañana, me hago llamar "Sar" y me visto de nigromante.[20]

En el mismo artículo, el excelente escritor pretende que yo no pinto honestamente; y yo tendría derecho a fastidiarme si él no se tomara el trabajo de completar su pensamiento con una definición restrictiva: "Honestamente, en el sentido de respeto del ideal y de las reglas". Lástima que no nos dice dónde están esas reglas. Yo quiero que ellas existan y, si fuera posible aprenderlas. En tal caso, ¡cuántos artistas sublimes tendríamos! Las reglas no tienen existencia fuera de los individuos: si no, cualquier profesor tendría el genio de Racine. No importa quién de nosotros es capaz de repetir hermosas frases, pero pocos de entre quienes las han dicho penetraron el sentido. Que se desprenda un conjunto de reglas más completo en una obra de Rafael o de Tiziano, que de un Manet o Renoir, lo admito; pero las reglas que se respetan en un Manet o en un Renoir son las que convenían a su naturaleza y prefiero la más ínfima de sus pinturas a todas aquellas de los pintores que se contentaron con plagiar desfigurándolas, *La Venus del perrito* o *La Virgen del jilguero*. Esos pintores no transformarán a nadie. Que nos guste o no, pertenecemos a nuestro tiempo y compartimos sus opiniones, sus sentimientos e incluso sus errores. Todos los artistas llevan la impronta de su época, pero los grandes son sólo aquellos en quienes esa huella está más profundamente marcada.[21]

La marca que nos señala la lleva Courbet mejor que Flandrin, y Rodin mejor que Frémiet. Que la aceptemos o no, y aunque pretendamos habernos evadido, se establece entre ellos y nosotros una solidaridad a la cual ni siquiera M. Peladan podría escapar. Es posible que los estetas del futuro tomen como ejemplo sus libros cuando se les meta en la cabeza el querer probar que nadie en nuestros días ha comprendido el arte de Leonardo da Vinci.

Matisse interrogado por Apollinaire*

He aquí un tímido ensayo sobre un artista en quien se combinan, creo, las más tiernas calidades de la fuerza de su simplicidad y la dulzura de sus claridades.

No hay relación entre la pintura y la literatura y he tratado en este aspecto de no provocar confusión alguna. Es que en Matisse la expresión plástica es la meta, así como para el poeta lo es la expresión lírica. Cuando yo vine hacia usted, Matisse, la gente lo miraba y, como ellos reían, usted sonrió.

Veían un monstruo, ahí donde se elevaba una maravilla.

Yo lo interrogaba y sus respuestas traducían las causas del equilibrio de su arte razonable.

"Yo trabajé", me dijo usted, "para enriquecer mi cerebro satisfaciendo las diferentes curiosidades de mi espíritu."[22] Me esforzaba en conocer los distintos pensamientos de maestros antiguos y modernos de la plástica. El trabajo fue también material porque trataba al mismo tiempo de comprender su técnica."

Después, luego de servirme ese vino fuerte que sustrajo de Collioure, quiso volver al tema de las peripecias de ese peligroso viaje hacia el descubrimiento de la personalidad. Se va de la ciencia a la conciencia, es decir el olvido completo de todo lo que no estaba en usted mismo. ¡Qué dificultad! El tacto y el gusto son aquí los únicos gendarmes que pueden alejar para siempre lo que no hay que volver a encontrar en el camino. El instinto no guía. Se ha alejado, y se está en su búsqueda.

"Después",[23] usted decía, "crecí al considerar mis prime-

* "Henri Matisse", *La Phalange*, N° 2, 15-18 de diciembre de 1907.

ras obras. Raramente engañan. Encontré en ellas una similitud que al principio tomé por una repetición, que sólo agregaba monotonía a mis cuadros. Era la manifestación de mi personalidad, que aparecía, cualesquiera que fuesen los diversos estados de ánimo por los que pasaba."

El instinto resurgía. Usted sometía, finalmente, su conciencia humana a la inconsciencia natural. Pero esta operación se producía en determinado momento.

¡Qué imagen para un artista: los dioses omnipotentes, todopoderosos, pero sometidos al destino!

Usted me dijo: "Yo me he esforzado en desarrollar esta personalidad contando sobre todo con mi instinto y volviendo a menudo a los principios, y me decía a mí mismo cuando las dificultades me arredraban: 'Tengo colores y una tela, y debo expresarme con pureza'. Debería hacerlo sumariamente poniendo, por ejemplo, cuatro o cinco manchas de colores, trazando cuatro o cinco líneas, que dieran una expresión plástica".

Muchas veces se le reprochó esa expresión sumaria, mi querido Matisse, sin pensar que usted había realizado así uno de los trabajos más difíciles: dar existencia plástica a los cuadros sin el concurso del objeto, salvo para provocar sensaciones.

La elocuencia de sus obras proviene, ante todo, de la combinación de colores y líneas. Esa combinación es la que constituye el arte del pintor y no, como lo creen aún ciertos espíritus artificiales, la simple reproducción del objeto.

Henri Matisse bosqueja sus concepciones, construye sus cuadros mediante colores y líneas hasta darles vida a sus combinaciones, hasta que sean lógicas y formen una composición cerrada, donde no se podría quitar ni un color ni una línea sin reducir el conjunto a la búsqueda azarosa de algunas líneas y algunos colores.

Ordenar un caos, he ahí la creación. Y si la meta del artista es crear, hace falta un orden, en el que el instinto será la medida.

A quien trabaje así, la influencia de otras personalidades no podrá anularlo. Sus certezas son íntimas. Provienen de su

sinceridad y las dudas que lo angustiarán pasarán a ser la razón de su curiosidad.

"Jamás he evitado la influencia de los otros"[24] me dijo Matisse. "Yo hubiera considerado esa actitud como una cobardía y una falta de sinceridad frente a mí mismo. Creo que la personalidad del artista se desenvuelve, se afirma, por las luchas que tiene que librar contra otras personalidades. Si el combate le es fatal, si su personalidad sucumbe, ése y no otro era su destino."

En consecuencia todas las escrituras plásticas[25] los egipcios hieráticos, los griegos refinados, los camboyanos voluptuosos, las producciones de los antiguos peruanos, las estatuillas de los negros africanos, proporcionadas de acuerdo con las pasiones que los han inspirado pueden interesar a un artista y ayudarlo a la vez a desarrollar su personalidad. Al confrontar sin cesar su arte con las otras concepciones artísticas, al no cerrar su espíritu a las manifestaciones vecinas a las artes plásticas, H. Matisse, cuya personalidad tan rica hubiera podido crecer tal vez aisladamente, se enriqueció y adquirió esa grandiosidad, esa dignidad que lo distingue.

Pero, curioso de conocer las capacidades artísticas de todas las razas humanas, H. Matisse permaneció antes que nada devoto de la belleza de Europa.

Europeos, nuestro patrimonio va de los jardines bañados por el Mediterráneo a los mares sólidos del Norte. Encontramos allí los alimentos que amamos y las sustancias aromáticas de otras partes del mundo sólo son especias para nuestro espíritu. Así H. Matisse consideró a Giotto, a Piero de la Francesca, a los primitivos sieneses,[26] a Duccio, menos poderosos en volumen pero más ricos en espíritu. Y en seguida meditó sobre Rembrandt. Y colocándose en este punto de confrontación de la pintura, se observó a sí mismo para conocer el camino que habría de seguir confiadamente su instinto triunfador.

No estamos en presencia de una tentativa desmedida: lo propio del arte de Matisse es ser razonable. Que esta razón sea a veces apasionada, a veces tierna, no impide que ella se exprese con tanta pureza como para que se la entienda. La

conciencia de Matisse es el resultado del conocimiento de otras conciencias artísticas. Matisse debe la novedad de su plástica a su instinto o a su propio conocimiento.

Cuando hablamos de la naturaleza, no debemos olvidar que formamos parte de ella, y que debemos considerarnos con tanta curiosidad y sinceridad como cuando estudiamos un árbol, un cielo o una idea. Ya que hay una relación entre nosotros y el resto del universo, nosotros podemos descubrirla y posteriormente no intentar sobrepasarla.

Diálogo con Estienne*

[...] Lo que nosotros buscamos por sobre todas las cosas y para enseñanza del público, son argumentos, razones, explicaciones indispensables. Fuimos a preguntarle a Matisse, considerado, no se puede ignorar, cabeza de una escuela, y cuyas obras están entre las que han promovido las críticas más ásperas. Matisse nos respondió con una precisión que señala claramente que las razones que nos da le son habituales. Esas razones no las ha expresado al azar de la conversación, como se podría suponer. Este pintor, de quien se ha dicho con ligereza que se burla del mundo, tiene sobre su arte una concepción reflexiva y curiosa, que por otra parte ya ha expuesto a instancias de George Desvallières, en la *Grande Revue*, al finalizar el último Salón de Otoño.

"Expuse en esos *Apuntes de un pintor*", me dijo, "algunas de mis ideas, pero lo que le exponga ahora será más formal y más completo."

En principio, Matisse no tiene en menos al público que no lo comprende; según él, jamás el artista puede ser enteramente comprendido por la mayoría, ni siquiera tampoco por una medianía. ¿Acaso es comprendido por sus pares?[27] ¡Formidable interrogación! El poeta como el músico, el escultor como el pintor, sufren esta casi total imposibilidad. Pero la virtud de la obra de arte actúa, poco a poco, a espaldas de los hombres, y esta influencia los obliga un día a testimoniar una verdad.

"Salimos del movimiento realista", me dijo Matisse. "Un movimiento que acumuló materiales. Allí están. Ahora nos

* Extraído de "Tendencias de la Pintura Moderna", *Les Nouvelles*, 12 de abril de 1909.

hace falta comenzar un enorme trabajo de organización."

¿Qué hicieron los realistas, qué hicieron los impresionistas? La copia[28] de la Naturaleza. Todo su arte se sostiene en la verdad, en la exactitud de la representación, un arte del todo objetivo, un arte de insensibilidad, se podría decir, de apuntes para el placer. Por otra parte, ¡qué de complicaciones tras esta aparente simplicidad! En los cuadros de los impresionistas, yo lo sé bien, pues esa posición fue mi punto de partida, hormiguean las sensaciones contradictorias. Es una trepidación. Nosotros queremos otra cosa. Vamos hacia la serenidad por la simplificación[29] de las ideas y de la plástica. El conjunto es nuestro único ideal. Los detalles disminuyen la pureza de las líneas, enturbian la intensidad emotiva, los evitamos.

Se trata de aprender —y quizá, de reaprender— una escritura que es la de la línea;[30] después, y detrás de nosotros, probablemente vendrá la literatura (que el lector, dentro de este término literatura vea una forma de ilustración pictórica). "De los detalles" continúa Matisse, "el pintor[31] no tiene que preocuparse; ahí está la fotografía que capta cien veces mejor y, con mayor rapidez, la multitud de detalles. La plástica nos dará la emoción, lo más directamente posible y empleando los medios más simples."

"El objeto de la pintura no es describir la historia,[32] ya que ella está en los libros. Nosotros tenemos una concepción más elevada. A través de la pintura, el artista expresa sus visiones interiores."

"Tomo de la Naturaleza lo que me es necesario: una expresión suficientemente elocuente como para sugerirme lo que yo ya pensé. Hago la combinación minuciosa de los efectos, los equilibro en descripción y en color; y a esta condensación donde todo concurre, incluso las dimensiones de la tela, yo no llego súbitamente. Muy por el contrario, es un largo trabajo de reflexión, de amalgamiento. Tengo que pintar un cuerpo de mujer; al principio delibero conmigo mismo sobre esa forma[33] le doy gracia, encanto, pero hay que darle algo más. Condenso la significación de ese cuerpo, buscando sus líneas esenciales. El encanto será menos aparente en el primer golpe de vista, pero ese encanto tendrá que

desprenderse, a la larga, de otra nueva imagen que obtenga, que tendrá una significación más amplia, más plenamente humana. El encanto estará menos destacado, no constituirá toda la característica, pero tampoco será menor, ya que estará contenido en la concepción general de mi figura."

He aquí lo formal, y esto que sigue no lo es menos: "Un cuadro es una lenta elaboración. En una primera sesión[34] anoto sensaciones frescas y superficiales. Hace algunos años este resultado me bastaba. Si me contentara hoy con eso, ahora que creo ver más lejos, quedaría sólo una vaguedad: y quedarían registradas sólo sensaciones fugitivas de un momento que no me definirían del todo y que apenas reconocería al día siguiente. Quiero llegar al estado de condensación de sensaciones que hacen un cuadro. Podría contentarme con una obra fruto de un momento fugaz, pero luego me hastiaría, y prefiero retocarla para poder reconocerla luego como una representación de mi espíritu. En otra época, no dejaba mis telas colgadas en la pared, porque me evocaban momentos de sobreexcitación y no quería volver a verlos en un estado de calma. Hoy trato de poner en el cuadro serenidad, y lo vuelvo a retomar tantas veces como crea necesario hasta llegar a ese estado".

Aquí Matisse habla como Puvis de Chavannes: para él, la pintura es un llamado al recogimiento, la serenidad. La pintura debe ser un calmante. A esta impresión debe llegarse a través del menor número de medios posibles: tres colores para un gran panel sobre la danza: el azul del cielo, el rosa de los cuerpos, el verde de la colina sobre la cual danzan las musas.

Y ¿cómo compone Matisse? Creo haberlo comprendido por el ejemplo que me dio: "Tengo que decorar un taller. Tiene tres plantas. Imagino a un visitante que viene de afuera. El primer piso se le ofrece a él. Mediante un esfuerzo hay que conseguir una sensación de alivio. Mi primer panel representa la Danza,[35] esta ronda que vuela sobre la colina. En el segundo piso estamos dentro de la casa; en su espíritu y su silencio veo una escena de música con personajes exentos. Finalmente, en la tercera planta está la calma y yo pinto una

escena de reposo: gente descansando sobre la hierba, dialoga o sueña. Obtendré esto por los medios más simples y poco numerosos que permiten pertinentemente al pintor expresar toda su visión interior".

Esta concepción es lógica, aceptable; para interpretarla. el artista se remonta incluso por sobre el Renacimiento hasta los imagineros medievales, ingenuos a la vez que ingeniosos, y remontándonos más aún en el pasado, hasta el arte hindú y persa. [...]

Notas de Sarah Stein*

Dibujo

La estatuaria antigua, por encima de todo, los ayudará a darse cuenta de lo que es la plenitud de la forma. De entrada percibo a ese torso como una sola y única forma, como un todo. Por otro lado, ninguna de vuestras subdivisiones cuenta, por más característica que ella sea. En la antigüedad, se asignaba a cada parte el mismo grado de importancia. De ahí la unidad y el reposo del espíritu.

Entre los modernos, se encuentra a menudo la expresión y representación apasionada de ciertas partes, en detrimento de otras; falta unidad, y es, en consecuencia, débil, lo que origina una turbación en el espíritu.

Este casco que tiene su propio movimiento cubre esos mechones de cabello que a su vez están dotados de movimiento. El artista dio a ambos movimientos igual importancia, y los ha llegado a concretar con perfección. Mirémoslo como motivo de decoración, como ornamentación, las volutas de los hombros cubiertas por la circunferencia de la cabeza.

Entre los antiguos la cabeza es una esfera en la que se destacan los rasgos. Y las cejas son como las alas de una mariposa a punto de volar.

Recuerdan ustedes que un pie es un puente. Consideren esos pies en el interior del conjunto. Cuando las piernas del modelo son muy delgadas, deben mostrar, por el vigor de su

*Estas notas sobre las enseñanzas de Matisse fueron tomadas en 1908 por Madame Michael Stein y publicadas en inglés por Alfred H. Bart bajo el título: "A great artist speaks to his students", en *Matisse, his art and his public*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1951.

construcción, que pueden sostener su cuerpo. La vertical de esta pierna va derecho a través del torso a encontrarse con el hombro, casi en ángulo recto. La otra pierna sobre la cual se apoya elegantemente el modelo, describe una curva que se amplía y decrece como el arbotante de una catedral, y cumple análogamente el mismo papel. Una regla académica quiere que el hombro que corresponde a esa pierna sobre la cual pesa el apoyo del cuerpo sea siempre más bajo que el otro.

Los brazos son como rodillos de arcilla, pero los antebrazos semejan cuerdas a las cuales se les puede ejercer una torsión. Esas manos entrecruzadas están allí, calmadamente, como el asa curva que busca poco a poco su apoyo y descanso en el cuerpo de una cesta.

Esta pelvis se ajusta entre los muslos y sugiere un ánfora. Encajen las diferentes partes[36] y construyan su figura como un carpintero una casa.

Todo debe construirse de manera que esté compuesto por partes que forman un todo, tanto un árbol como un cuerpo humano, y un cuerpo humano como una catedral. En el trabajo deben entrar: conocimientos, contemplación, alimentada con la visión del modelo u otro objeto, e imaginación[37] que enriquezca lo que se observa. Cierren los ojos y conserven presente su visión; en seguida, a trabajar, agregándole la propia sensibilidad. Si se trata de un modelo, tomen ustedes mismos la pose del modelo y allí en el lugar donde la tensión se hace sentir, allí está la clave del movimiento.

No es necesario que ustedes consideren las partes con un prosaísmo tal que la semejanza de esta pantorrilla con un ánfora —de alguna manera es una línea cubriendo a otra— no los conmueva. Así como la plenitud de ese brazo extendido y el hecho de que tenga verdaderamente la calidad de una ojiva tampoco debiera escapárseles. Yo no digo que ustedes no deben exagerar, sino que esa exageración debe estar en armonía con el carácter del modelo, y en modo alguno que sea una exageración desprovista de sentido, pues ello no los hará aleajarse de la expresión particular que ustedes pretenden fijar.

Desde el comienzo observen las proporciones y no las pier-

dan. Pero proporciones que concuerden con las medidas exactas[38] son poca cosa si el sentimiento no las afirma y si no expresan la característica física particular del modelo. Cuando el modelo es joven, hagámoslo joven. Observen con cuidado las características esenciales del modelo: cuando la obra esté acabada, las características tienen que estar en la obra. De otra manera, ustedes perdieron el concepto en el camino.

El mecanismo de la construcción consiste en establecer las posiciones que crean el equilibrio de las direcciones.[39]

Fue en el curso de períodos decadentes cuando el interés mayor del artista se centró en el desarrollo de detalles y formas secundarias. Pero en las grandes épocas, el interés —antes que cualquier otra consideración— se dirigió a lo esencial de la antigüedad. No es que la escultura de la antigüedad no testimonie la sensibilidad del artista, pero parecería que consideramos sólo a los modernos dueños del patrimonio de la sensibilidad. No, sino que, en aquéllos, la sensibilidad está mejor controlada.

Toda cosa tiene una característica física determinada. Por ejemplo, un cuadrado o un rectángulo. Pero una forma física indeterminada, indefinida, no es capaz ni de una cosa ni de otra. Consecuentemente, exageren necesidades de la expresión. Ustedes pueden considerar a este modelo negro como una catedral, compuesta de partes que forman una construcción sólida, noble, que va hacia lo alto, y también pueden considerarlo un cangrejo, pues ahí están los músculos tendidos, un caparazón cuyas partes se ajustan entre sí de manera precisa y evidente, y articulaciones cuyos juegos permiten sostener los huesos. Pero será más que necesario que ustedes se acuerden de que el modelo es un negro, si no será una pena perderlo y al mismo tiempo se perderán ustedes mismos en esa construcción.

Hemos convenido en que se puede retorcer los antebrazos como si fueran cuerdas. En el caso presente, la originalidad de la pose es importante por el hecho de que los antebrazos forman una especie de nudo cerrado, en lugar de estar delicadamente entrelazados. Observen cómo reposan altos

sobre el pecho; esto se agrega a la determinación y al vigor nervioso de la pose. No duden en redondear esta cabeza, y déjenla destacarse sobre el fondo. Esa cabeza es redonda como una bola, y es negra.

Hay que buscar siempre el deseo de la línea, el punto donde ella quiere entrar o morir. Y naturalmente siempre deben asegurar su origen; y esto debe hacerse de acuerdo con el modelo. Es una gran ayuda sentir un eje central[40] que siga la dirección del movimiento general del cuerpo, y construir alrededor. Depresiones y contornos pueden perjudicar el volumen. Si se concibe un huevo en función de la forma, un defecto no lo afectará; pero si se lo concibe en función del contorno, ahí sí que sufrirá.

De la misma manera un brazo es ante todo una forma redonda, no importa cuáles sean los matices de sus características particulares. Comiencen por dibujar grandes masas. Puede ser necesario exagerar las líneas entre el abdomen y el muslo para afirmar una pose de pie. Los vacíos pueden servir de correctivos. Recuerden que una línea no puede existir sola;[41] ella trae siempre compañía. No olviden que una línea no traduce nada; no es sino en relación con otra que ella crea un volumen. Tienen que trazar las dos conjuntamente.

Den a los elementos el redondeado de su forma, como en escultura. Busquen en esos elementos redondeados el volumen y la plenitud que sus contornos deben crear. Lo mismo que si hablamos de un melón usamos las dos manos para representarlo en un gesto, las dos líneas que delimitan una forma deben restituirla. Dibujar es como hacer un gesto expresivo con la ventaja de la permanencia. Un dibujo es una escultura, pero tiene la ventaja de ser mirado tan de cerca como para que en él se disciernan las sugestiones de la forma, en tanto que la escultura, hecha para ser mirada a distancia, debe expresar todo mucho más categóricamente.

No hay que olvidar jamás las líneas de la construcción, los ejes de los hombros y de la pelvis, como tampoco las de las piernas, brazos, cuello y cabeza. Es esta construcción de la forma lo que da a la línea su expresión esencial. Las caracte-

rísticas particulares pueden realzar el efecto, pero la construcción debe existir con anterioridad.

Las líneas no pueden jamás ser dejadas en libertad; cada línea debe tener su función. Ésta conduce al torso hasta el brazo; observen cómo. Todas las líneas deben converger en un centro; de otra manera el dibujo no puede existir como unidad, ya que las líneas de fuga atraen la atención pero no la detienen.

Con la curva[42] de las cejas, de los hombros, de la pelvis y de los pies, se puede casi enteramente construir el dibujo y por cierto señalar las características.

Es importante considerar en el dibujo al modelo entero, decidir dónde ubicar la parte superior de la cabeza y la base de los pies. Y hay que circunscribir el trabajo al interior de esos límites. El valor de esta experiencia en el estudio ulterior de la composición es un hecho evidente.

Recuerden que la característica específica de una curva juega con más fuerza y gracia cuando está bien señalado el contraste con la recta que tan a menudo la acompaña. Lo inverso es igualmente verdadero. Si ustedes ven todas las formas redondeadas, esas líneas perderán pronto sus características. Las líneas deben darse en armonía y contrapunto, como en la música. Ustedes pueden bordar o hacer fiorituras, pero hay que volver al tema para establecer la unidad inicial de la obra de arte.

El pie del modelo apoyado sobre el estrado marca una línea tan recta y tajante como una incisión. Tienen que darle a ese trazo su importancia. Esta inflamación de carne ligeramente hundida no es sino una minucia que se podría agregar pero sólo cuenta la característica de la pose. Recuerden que el pie envuelve a la pierna y no hagan una silueta incluso si la encaran de perfil. Es por el tobillo que la pierna se ajusta en el cuerpo y el talón sube hacia el tobillo para rodearlo.

Ingres decía: "No omitan la oreja al dibujar la cabeza". Sin insistir, les recuerdo que la oreja se agrega como una característica de enorme significación a la cabeza, y que es muy importante expresarla de manera total y con cuidado de no contentarse con un trazo sugerente.

Un dibujo sombreado requiere un fondo sombreado; de lo contrario se corre el riesgo de que parezca una silueta recortada y pegada sobre papel blanco.

Escultura

Las articulaciones: muñecas, tobillos, codos y rodillas, deben mostrar que están en condiciones de sostener a los miembros, sobre todo porque son los miembros los que sostienen al cuerpo. Y en el caso de poses que se apoyan sobre un miembro en particular, brazos o piernas, es preferiblo hacer caer el acento sobre las articulaciones antes que no expresarlo con suficiente vigor. Sobre todo hay que cuidar de no cortar el miembro a la altura de una articulación, sino al contrario integrar las articulaciones al miembro del cual forman parte.

El cuello debe ser lo suficientemente sólido como para soportar el peso de la cabeza (en el caso de la estatua Negro cuya cabeza era grande y el cuello delgado, el mentón reposaba sobre las manos que ofrecían a la cabeza un apoyo suplementario).

Desde ningún punto de vista hay que hacer coincidir al modelo con teorías o efectos preconcebidos. El modelo les debe señalar y despertar una emoción[43] que a la vez ustedes buscan expresar. Ante el objeto, olviden las teorías y las ideas. Las ideas que llegan realmente a ustedes resaltarán en la expresión de la emoción que en ustedes ha despertado el modelo.

Ustedes no van a obtener sino beneficios del hecho de tomar conciencia, antes de emprender el trabajo, de que la modelo tiene una amplia pelvis que sube hasta hombros más bien estrechos y luego se hunde a través de muslos fuertes en las piernas, sugiriendo una forma de huevo, hermoso volumen. Los cabellos de la modelo describen una curva protectora, que sirve para retomar y perfeccionar el tema.

La imaginación, así estimulada, contribuye a la concepción plástica del modelo antes de que ustedes comiencen su trabajo material. Esta pierna, si no fuera por el accidente de

la curva de la pantorrilla, describiría una forma oval más alargada, más delgada; habrá que insistir sobre esta forma, como hacían los antiguos, para ayudar a la unidad de la figura.

No introduzcan vacíos perjudiciales al conjunto, por ejemplo, entre el pulgar y los dedos. Exprésense por relaciones de masa y de grandes movimientos de líneas[44] correlativas. Hay que determinar la forma característica de las diferentes partes del cuerpo y la dirección de los contornos que darán esta forma. Si el modelo es un hombre que está de pie, todas las partes deben estar tratadas de manera tal que contribuyan a dar esa impresión. Las piernas entran en el interior del torso y el torso se continúa en esas piernas. Es necesario que haya una columna vertebral. Se puede dividir el trabajo oponiendo las líneas (o ejes) que indiquen la dirección de las partes y construir así el cuerpo de tal manera que sugiera inmediatamente su carácter general y su movimiento.

A diferencia de las sensaciones que se despiertan con un dibujo,[45] una escultura tiene que invitarnos a tocarla en cuanto objeto, de la misma manera, el escultor debe probar en el camino de la ejecución las exigencias particulares que su escultura plantea en materia de volumen y de masa. Cuanto más pequeña sea la escultura más se debe imponer lo esencial de la forma.[46]

Pintura

Para pintar, comiencen por observar largo tiempo y con atención el modelo o tema y decidan el esquema general del colorido. El color es lo que debe prevalecer. Cuando ustedes pintan un paisaje, lo eligen por ciertos elementos de belleza: manchas de color, posibilidades de composición. Cierren los ojos y represéntense el cuadro; luego pónganse a trabajar, y cuiden y conserven esas características que los han impresionado, como rasgos dominantes del cuadro. Después deben señalar qué es lo que quieren encontrar en la obra terminada. Todo debe estar planeado correlativamente en el transcurso del trabajo. Nada puede ser agregado.

Hay que detenerse de vez en cuando para considerar el tema (modelo, paisaje o lo que fuere) en conjunto.[47]

En materia de color, ante todo, orden, pinten sobre la tela tres o cuatro manchas de color que ustedes hayan concebido como básicas,[48] si se puede, tal vez, agreguen una quinta. Si no, dejen la tela a un lado y recomiencen el planteo. Construyan sobre relaciones de colores, cercanos o alejados, equivalentes a las relaciones que ustedes vean sobre el modelo.

Se trata de representar al modelo, o a cualquier otro tema, y no de copiarlo; y no puede haber allí relaciones de colores entre el tema y el trabajo de ustedes; no hay que considerar sino la equivalencia de relaciones de colores del trabajo que ustedes hacen con las relaciones de colores del modelo en sí.

Yo busqué siempre copiar el modelo, y consideraciones muy importantes muy a menudo me lo impidieron. En la época de mis estudios yo buscaba un color de fondo y un colorido general para el modelo.

El color y el colorido estaban evidentemente moderados por las necesidades del ambiente, del juego armonioso del fondo y del modelo, y en función de la unidad de calidad escultural del modelo.

La naturaleza incita a la imaginación a la representación. Pero, para mejorar la calidad pictórica de esta representación hay que agregarle a ella el espíritu del paisaje. La composición que ustedes hagan debe indicar el carácter más o menos completo de esos árboles, incluso si el número que ustedes eligieron no es la traducción del paisaje con precisión.

Pintar una naturaleza muerta consiste en transponer las relaciones de los objetos del tema con la comprensión de los diferentes valores de color y sus respectivas correlaciones.

Cuando los ojos se cansen y las relaciones nos parezcan falsas, miren simplemente uno de los objetos. "¡Pero este cobre es amarillo!" y pongan con franqueza un ocre amarillo, por ejemplo, en un punto claro y alrededor de ese nuevo punto comiencen a reconciliar las diferentes zonas del cuadro.

En la naturaleza muerta, copiar los objetos no es nada;

hay que concretar las emociones que ellos despiertan en sí. La emoción del conjunto, la correlación de los objetos, el carácter específico de cada uno —modificado por su relación con los otros— todo eso entretejido como una cuerda o una serpiente.

La forma de gota de agua de ese vaso afinado, pero a la vez con una curva generosa —el volumen de ese cobre— tiene que emocionarlos. En todo tiempo enfrentar una naturaleza muerta ha sido y es obra difícil; y hay que cuidar y respetar en ella sus distintas partes, tan importantes como las de la cabeza o las manos, por ejemplo, de las obras de la antigüedad.

Críticas
(Observaciones hechas a alumnos particulares)

La manera que ustedes adoptan es un sistema, algo que llega a través de la mano, pero no del espíritu. Vuestra figura parece delimitada por un alambre. En verdad que a Monet, que trataba a todo el mundo como dibujantes de alambre, excepto a aquellos que pintaban con puntos y comas, no le habría gustado esto que ustedes hacen, y esta vez habría tenido razón.

En este caso especial, el modelo italiano, castaño y joven, colocado contra un fondo de muselina color gris acero, sugiere a vuestra paleta un rosa contra un azul. Elijan dos puntos: por ejemplo, la mancha más oscura y la más clara del tema —en esta ocasión podrían ser los cabellos oscuros del modelo y la paja amarilla del taburete—. Consideren que cada nueva pincelada que agreguen está en función de estos dos tonos.

En vuestro esquema de colores la falda negra y la enagua blanca encuentran su equivalente en un azul ultramar, un violeta cobalto oscuro (para el negro), y el verde esmeralda y el blanco. El modelo entero tiene un color nacarado, opalescente.

Yo tomaría un bermellón y un blanco para la zona baja de

este muslo y para esta pantorrilla —más frío el color, pero dentro de la misma tonalidad— un rojo granza y blanco. Para esta zona saliente de la parte externa del antebrazo, zona fría pero luminosa, un blanco apenas teñido de verde esmeralda, que una vez colocado no parecerá ser un color especial.

La falda negra y la blusa roja del modelo que está en la tarima se transforman en un verde esmeralda (puro) y un bermellón, no porque el verde sea el complementario del rojo, sino porque está lo suficientemente alejado del rojo como para obtener la relación buscada. Los cabellos también deben ser verde esmeralda, pero este verde parece totalmente distinto del precedente.

El color debe casarse con la forma como lo hace el dibujo. En consecuencia, el bermellón y el blanco de esta luz deben ir a un granza y blanco en esta sombra más fría. Ya que esta pierna es redonda, y no un cuerpo cortado en ángulos.

Una pintura densa no es la que hace la luz. Ustedes necesitan la combinación de colores que han buscado y quieren. No traten, por ejemplo, de reforzar las formas con luces intensas. Más vale trabajar un fondo para establecer la relación y conseguir que las formas se sostengan. Ustedes necesitan el rojo para hacer valer el azul y el amarillo. Pero colóquenlo donde tenga que estar, no donde no corresponda, como podría ser un fondo, por ejemplo.

En ese esquema que comienza en el choque de cabellos negros, y aunque toda la figura vaya desvaneciéndose a partir de esa zona les es necesario culminar el sentido armónico con otro punto complementario, digamos la línea de este pie.

Hay innumerables maneras de pintar. Es como si ustedes estuvieran sentados entre dos sillas: por un lado, considerando el color en función de cálidos y fríos; por otro, buscando la luz por oposición de los colores, ¿No sería para ustedes mejor seguir el primer camino? En este caso, el fondo azul exigirá una sombra más cálida; , y esta cabeza negra, oscura, cálida, que se perfila, exigirá a su vez, un tono aún más cálido que el azul oscuro que ustedes eligieron. La tarima sobre la que está la modelo adquirirá un tono cálido más claro; la modelo parece ser de seda, rosada, cremosa, en relación con

el papel verdoso de la pared. Cézanne ponía azul para hacer hablar a su amarillo,[49] pero él actuaba con un discernimiento que lo caracteriza siempre, que es de él y es él.

Los neoimpresionistas tomaban diferentes centros de luz —por ejemplo un amarillo y un verde— y ponían azul alrededor del amarillo, y rojo alrededor del verde, y degradaban el azul al rojo pasando por el violeta.

Yo expreso la variedad de la luz con la riqueza de diferencias de valores,[50] de color, tomados aisladamente y en correlación. En esta naturaleza muerta, la mezcla de verde cadmio y blanco, de verde esmeralda y blanco, de granza y blanco, da tres tonos diferentes que construyen los planos de la mesa: la zona anterior, la superior y la pared del fondo. No hay sombra bajo esta luz intensa, este florero queda en la luz, pero esta luminosidad, tan fuerte y la luz de la zona superior, deben estar en relación con los colores.

Notas

[1] El cuadro reproducido en la pág. 734 de *La Grande Revue* es *Desnudo de pie*, 1907 (Londres, Tate Gallery N° 38, de la retrospectiva hecha en 1968 en la Hayward Gallery). El resto de la iconografía provista por Matisse para ilustrar su texto comprendía únicamente pinturas. *Desnudo sentado*, 1908 (Moscú, Museo de Bellas Artes Puchkin, N° 15 de la exposición de 1969 hecha en Moscú y Leningrado). *Retrato de Greta Moll*, 1908 (Houston, Colección particular, reproducida pág. 351 de la obra de Barr, *Matisse, su arte y su público*); *Desnudo negro y oro*, 1908 (Leningrado, Museo de l'Ermitage, N° 16 de la exposición de 1969 hecha en Moscú y Leningrado).

[2] Matisse insistirá en repetidas ocasiones sobre esta noción. Hay que remitirse sobre todo a los pensamientos recopilados por Florent Fels (*Henri Matisse*, París, *Chroniques du jour*, 1929). "Cuándo miré en el espejo de los maestros pensé que había que alejarse, traté de ordenar mis recursos y tomé contacto conmigo mismo. Ante mis telas fauves se ha pensado en una revolución. ¿Por qué? El método que yo empleaba entonces no marcaba sino un momento de mi evolución. Hubiera sido absurdo decir: Vaya, ¡esta es la pintura!"

Georges Duthuit (*Les Fauves*, Ginebra, Éditions des Trois Collines, 1949) transcribió pensamientos en el mismo sentido: "¿Ha vivido el fauvismo? ¿Podría usted reconocer en un hombre de educación completa y de comportamiento correcto al joven viajero con botas y emperifollado que partía a la búsqueda de su 'clima'? Sin embargo, es el mismo hombre que vive y actúa hoy con sus aspiraciones transformadas, pero que emanan del mismo fondo".

André Marchand (*L'Oeil, Pierre à Feu*, París, Maeght, 1947), dice que Matisse le declaró hablando de un "paisaje" pintado por el artista cuarenta años atrás: "Yo era muy joven; vea usted, yo creía que ese paisaje distaba de ser bueno, estaba mal hecho, sin construir, en fin una improvisación sin importancia; y bien, fíjese en pequeño, allí en esa foto, observe: está todo, hay aplomo, seguridad, el árbol ligeramente inclinado hacia la derecha; vea otra foto ampliada. En última instancia, por consiguiente, no hice después sino desarrollar esta idea. Usted sabe que no se tiene sino una idea, se nace con una idea, y en el transcurso de toda una vida se desenvuelve la idea fija, se la hace respirar". Matisse le había hecho esta confesión a Walter Pach (pensamientos publicados en *Queer thing, paiting*, Nueva York, Harper and Brothers, 1938) sobre el tema esta vez del primer cuadro que él alguna vez pintó: "¿Quiere que le diga lo que pense cuando tuve de nuevo este cuadro entre mis manos, después de treinta años sin haberlo visto? Bueno, tuve un sentimiento de desaliento como rara vez conocí. Me dio la impresión de que en ese tiempo no había hecho el más mínimo progreso. No

había ninguna de mis cualidades que no estuviera ya en esa tela, al menos en forma embrionaria". Matisse escribía en 1903 a Simon Bussy (carta fechada el 15 de julio): "Mi trabajo no me satisfacía del todo, observaba destacados progresos gracias a la continuidad de la labor, una mayor soltura de ejecución que en los estudios anteriores, una vuelta hacia las armonías dulces, los valores similares que serán ciertamente admitidos más por los admiradores a quienes han gustado ya, incluso a las autoridades oficiales de la calle Valois, en una época en que esos valores no se apoyaban en un dibujo de equilibrio comprendido. No reniego, sin embargo, de mis estudios precedentes, ya que lo que haga es la continuación lógica de mis esfuerzos pasados". Y mostrando al padre Couturier, en junio de 1952, un dibujo hecho en la época en que era alumno de Ferrier y Bouguereau, Matisse dirá: "No dibujo mejor hoy, sino de otra manera" (citado en *Se garder libre*, París, Éditions du Cerf, 1962).

[3] Florent Fels publicó en 1925 (en *Propos d'artistes*, París, La Renaissance du livre) un conjunto de ideas de Matisse que son paráfrasis, con algunas variantes, de ciertos pasajes de *Apuntes de un pintor*, ideas que él expresa así: "Matisse confió a amigos, o en entrevistas, el fruto de sus reflexiones ante la superficie a pintar". He aquí el primero de estos pensamientos: "El pensamiento de un pintor no es nada sin el medio para expresarlo, y si ese pensamiento es profundo, debe disponer de medios lo más complejos posible. No hago ninguna distinción entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como la traduzco. La expresión reside menos, creo, en la disposición del sujeto, que en la disposición del cuadro, la manera de situar los objetos, el aire, los vacíos que circulan alrededor de ellos".

[4] La expresión que surge de la composición a menudo se modifica de acuerdo con la superficie que hay que cubrir, al establecer el objeto sus relaciones de acuerdo con el lugar que ocupe en el espacio (Fels, 1925).

[5] El simple hecho cambiante que se consigue por contraste de colores es en sí una fuente de sensaciones agradables pero superficiales. En otras épocas eso me contentaba. Pero un cuadro necesita una condensación de estados sensibles y controlados por la calma (Fels, 1925).

[6] Mi finalidad, ahora, es dejar subsistir, en una obra que permanece siempre verdadera, la dignidad, la frescura y el encanto de un sentimiento espontáneo (Fels, 1925).

[7] En términos que no contradicen este concepto sino en apariencia, Pissarro explicaba la misma cosa: ¿Qué es un impresionista?, le preguntó Matisse. Es un pintor que no hace jamás el mismo cuadro. Ejemplo: Sisley. Cézanne no es impresionista. Es un clásico, porque se trate de bañistas, del

Monte Santa Victoria o análogos pintó toda su vida el mismo cuadro. Cézanne no ha pintado jamás el sol. Ha pintado el tiempo gris. Es decir —agregó Matisse— que las sensaciones de Cézanne son las sensaciones del tiempo gris.

Respondiendo en 1950 a un cuestionario de Alfred Barr (Duthuit, 1949), transmitido por Pierre Matisse, Matisse evoca esta conversación y agrega: "Un Cézanne es un momento del artista, mientras que un Sisley es un momento de la Naturaleza". (Pensamientos citados por Alfred H. Barr en *Matisse, su arte y su público*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1951).

Así respondía igualmente a J. y a H. Dauberville que lo cumplimentaban en 1942 por unos cuadros recientes: "Lo que ustedes me dicen yo lo pienso de Cézanne. Cada vez que alguien me habla de un Cézanne que no conozco, no ceso de mirarlo. Con cada mirada se descubre algo nuevo. Pissarro pensaba que Cézanne era más un clásico que un impresionista. Pinta siempre los mismos paisajes pero en cada caso su emoción es diferente, Y lo que hay de deslumbrante es que la conserva intacta hasta la última sesión. A quien yo consideraría realmente un impresionista es a Sisley, con los mismos temas pintados en los diferentes momentos del día. Yo confieso mi falta de curiosidad ante la obra de Sisley. Me hace acordar a ciertos escritores de estilo perfecto, pero de ideas cortas. Estoy convencido de que hay que renovarse constantemente. Tengo más de cincuenta años de pintura detrás de mí y no puedo evitar tener miedo cada vez que comienzo un trabajo. (Pensamientos citados en *Una visita a Matisse*, 1942, prefacio al catálogo de la Exposición.)

[8] Hay dos maneras de expresar las cosas. Una es mostrarlas brutalmente, la otra es evocarlas. Para conseguirlo, yo trato de acercármeles, de precisarlas de acuerdo con sus caracteres individuales y por las relaciones entre los elementos que las componen y sitúan; esas relaciones existen tanto entre las combinaciones de colores como entre las formas (Fels, 1925).

[9] Poner orden en los colores es poner orden en las ideas (Fels, 1925).

[10] Sobre el cuadro *El café árabe* (1913, Moscú, Museo de Bellas Artes Puchkin, N° 49 del catálogo de la Exposición Henri Matisse presentada en 1969 en Moscú y Leningrado), Matisse declaró a Marcel Sembat: "Tenía mi pecera y mi flor rosa. ¡Cómo me impresionaba! Esos diablos que quedan horas, contemplativos ante una flor y pescados rojos. ¡Y bien! Si los hago rojos, el bermellón me transforma la flor en violeta! ¿Y? ¡Yo la quiero rosa a mi flor! ¡De otra manera no es mi flor! ¡En cambio los peces podrían ser amarillos! ¡Y serán amarillos!" (Pensamientos agrupados por Marcel Sembat en *Henri Matisse, Les Cahiers d'Aujoud'hui*, N° 4, abril 1913). Y a Clara MacCherney, que le preguntaba ("A talk with Matisse, leader of

Post-Impresionists", *The New York Times*, 9 de marzo de 1913): "Pero, ¿cuál es exactamente su teoría del arte?" "Bueno, tome esta mesa por ejemplo. Yo no pinto literalmente esta mesa, sino la emoción que ella me produce".

[11] El conjunto de la tela debe ser concebido de acuerdo con una visión muy clara, desde el origen de la obra (Fels, 1925). Mucho después respondió a una pregunta de André Verdet (*Prestiges de Matisse*, París, Émile Paul, 1952). "¿Piensa usted que la obra de arte está hecha de antemano?", la respuesta de Matisse ofreció matices: "Una obra de arte que va a ser creada no está hecha de antemano, contrariamente a lo que pensaba Puvis de Chavannes pretendiendo que no se veía con claridad de antemano el cuadro que se quería hacer. No hay ruptura entre el pensamiento y el acto creador. Hay unión y unidad". En 1942 declaró a J. y H. Dauberville: "Sí, para mí, comenzar un cuadro es siempre un problema. Yo no sé de antemano qué voy a hacer, y me dejo llevar por el subconsciente" (Dauberville, 1958).

[12] Alusión a Rodin. Sobre este tema se leerá la nota de Matisse publicada por Raymond Escholier (en *Matisse, ce vivant*, París, A. Fayard, 1956): "Me llevó al taller de Rodin, en la calle de la Universidad, uno de sus alumnos que quería mostrar mis dibujos a su maestro. Rodin, que me recibió muy bien, mostró un relativo interés. Me dijo que tenía 'una mano fácil', cosa que era falsa. Me recomendó que hiciera dibujos con trozos fragmentados y que se los mostrara. No volví más. Y me decía, en efecto, que para llegar a ese dibujo fragmentario, dentro de mi camino, tenía necesidad de alguien. Ya que partiendo de lo simple a lo compuesto (aunque las cosas simples son difíciles de explicar) cuando llegara a los detalles habría culminado mi obra: la de comprenderme. A esa altura, mi disciplina de trabajo estaba en contra de la de Rodin. Claro que en aquellas épocas yo no me decía esto, era bastante modesto y cada día traía su revelación. Yo no podía, sin embargo, comprender que Rodin hubiera podido trabajar su *San Juan* separándole la mano izquierda, la trabajó fuera del conjunto, luego la agregó al brazo y después intentó buscarle una dirección relacionada con el movimiento general del cuerpo. Para mí, yo ahí no vi sino un trabajo de arquitectura general que reemplazaba los detalles explicativos por una síntesis viva y sugerente".

[13] Marcel Sembat, al hacerle ver a Matisse que iba instintivamente de lo concreto hacia lo abstracto: "Es que yo voy hacia mi sentimiento, hacia el éxtasis. Y una vez ahí, encuentro la calma". También recogido por Sembat tenemos este otro pensamiento: "Usted sabe, yo me explico después lo que hice antes y por qué lo hice, pero antes, cuando lo hago, siento y recibo la necesidad en bloque" (Sembat, 1913). Matisse no cambiará de opinión, ya que en 1952 declaró: "No hay ninguna inteligencia en lo que hago. No soy

tan inteligente. No puedo hacer otra cosa que lo que sale de mí" (Couturier, 1962).

"¿Cuándo considera usted que una obra está terminada?" A esta pregunta que le fue formulada en una entrevista radiotelefónica en 1942, Matisse respondió: "Cuando ella representa de una manera muy precisa mi emoción". En esa misma entrevista declaró: "Cuando se me habla de uno de mis cuadros, incluso de los antiguos, trayéndome a la memoria alguno de sus elementos, sin poder ubicar la fecha en que fue pintado, veo de manera muy precisa el instante sentimental en que lo hice" (Pensamientos citados por Pierre Schneider en el catálogo de la Exposición del Centenario, París, Grand Palais, 1970).

[14] Años después interrogado nuevamente sobre esta teoría por Russell Warren Howe (*Media hora con Matisse*, Apolo, febrero 1949) respondió de la misma manera: "¡Seguramente no! [La concepción de Signac no tiene un valor absoluto]. ¿Los complementarios? Los hay innumerables. Se pueden crear asociaciones que no son el rojo, el verde y el azul. No nos queda sino hacer las leyes. Y no hacemos otra cosa que asimilar cada nuevo hallazgo.

[15] "Encuentro tres reproducciones de Giotto en Padua que le mando. Giotto es para mí la cumbre de mis aspiraciones, pero el camino que lleva a un equivalente, en nuestra época, es demasiado importante para una sola vida. Sin embargo, las etapas son interesantes." (Carta a Bonnard del 7 de mayo de 1946,"Correspondance Matisse-Bonnard", publicada por Jean Clair, *La Nouvelle Revue Française*, Nos. 211-212, julio-agosto 1970.)

[16] Al respecto, Florent Fels publicó esta interesante variación: "Yo me dedico a crear un arte para el espectador, no importa su condición, una especie de calmante cerebral, de tregua, de certeza agradable, que dé paz y tranquilidad" (Fels, 1925); y también en dicha publicación se leerán los pensamientos reunidos por Marcel Sembat (citados por Gaston Diehl en *Henri Matisse*, París, Pierre Tisné, 1954): "Quiero un arte de equilibrio, de pureza, que no inquiete ni desconcierte; quiero que el hombre fatigado, sobrecargado, extenuado, encuentre, en mi pintura, calma y reposo". Y estos otros pensamientos (Fels, 1929): "Un cuadro colgado debe trasuntar paz. No hay que introducir en el espectador un elemento de turbación e inquietud, sino algo que lo conduzca a un estado físico tal que no sienta la necesidad de desdoblarse, de salir de sí. Un cuadro debe procurar una satisfacción profunda, y el descanso y placer más puros del espíritu colmado". Duthuit cita en 1949: "No se trata sino de canalizar el espíritu del espectador de manera que se vincule al cuadro, y no pueda pensar en otra cosa que en ese objeto particular que quisimos pintar: retenerlo sin tenerlo, llevarlo a sentir la calidad del sentimiento expresado. Existe el peligro de actuar sorpresivamente. No es necesario que el

espectador analice —lo que significaría trabar su espíritu y no liberarlo— y corremos el riesgo de hacer jugar al análisis con una transposición demasiado apresurada. El problema se transforma para nosotros en conservar la misma intensidad de la tela al ir acercándonos a la verosimilitud. El ideal es que el espectador se deje captar por la mecánica del cuadro sin tener conciencia de ello. Se puede tener de su parte un movimiento de sorpresa y por eso mismo que él se evada: se debe ocultar en todo lo posible el artificio".

Georges Charbonnier, luego de una entrevista con Matisse (recogida en *Le monologue du peintre*, París, Juilliard, t. 2, 1960) quedó sorprendido cuando el artista se refirió a Rembrandt y al Greco en estos términos: "La pintura de Rembrandt [...] no siempre comunica serenidad. La del Greco, a menudo, comunica la inquietud".

Pero [...] usted ha escrito: [...] "Yo no quiero inquietar". Matisse respondió: "Es evidente. Yo creo que mi papel consiste en apaciguar. Porque yo tengo necesidad de calma. La pintura de Rembrandt, evidentemente, es una pintura en profundidad. Es una pintura del Norte, una pintura de Holanda, de Flandes, que no tiene la misma atmósfera que la nuestra, la de Francia o del Mediterráneo... El Mediterráneo está tan cerca de París después de todo... El del Greco es un espíritu atormentado, que exterioriza su angustia y la traspone en la tela, y ciertamente la comunica al espectador, Pero tratemos de concebir que el Greco hubiera logrado dominar sus angustias, su inquietud. En tal caso habría cantado como lo hizo Beethoven en su última sinfonía". Ante R. W. Howe, Matisse se rebela contra la afirmación de René Huyghe, quien le había atribuido "una impasibilidad exquisita y refinada". "Observen los muros que los rodean (paredes cubiertas con grandes dibujos a la tinta hechos en los años 1948-49), Ustedes verán que lo que él afirma no es verdad. ¿Cómo se puede hacer arte sin pasión? Sin pasión no hay arte, El artista se domina en mayor o menor grado, según los casos, pero es la pasión la que motiva su obra. ¿Y la angustia? No es peor la de hoy que la de los románticos. Hay que dominar todo eso. Hay que estar calmo. El arte no debe inquietar ni atormentar; debe ser equilibrado, puro, tranquilo, apaciguante" (Howe, 1949). Matisse confía a Gaston Diehl: "Yo he preferido guardarme tormentos e inquietudes para transcribir únicamente la belleza del mundo y la alegría de pintar" (Diehl, 1954). Y al padre Couturier: "Se ha dicho que mi arte proviene de la inteligencia. No es verdad. Todo lo que yo he hecho lo he hecho por pasión" (*L'Art Sacré*, N° 11, 12, julio-agosto 19 51).

[17] Cuanto más simples sean los medios empleados tanto más se acerca el artista con comodidad a las exigencias de su temperamento Y de hecho, a las de su ideal plástico. Ya que el papel del artista consiste únicamente en captar verdades corrientes, aislar lugares comunes que a través de él, adquieren un sentido profundo, nuevo y definitivo (Fels, 1925).

[18] Yo siempre he dicho a mis alumnos: "No tengan miedo de ser banales. Si en ustedes hay originalidad, ella se verá".

[19] Hay una joven que viene a verme a menudo y que dibuja. Yo le digo: "En el fondo, cuando usted observa un tema, hay que copiarlo, pero en el transcurso del trabajo, si usted está ante un paisaje, un personaje, un ramo de flores o no importa qué, ahí surge el combate, la rebelión, y es en ese momento cuando usted traduce exactamente el tema propuesto según su propio temperamento; los pintores que no tienen nada que decir copian todo tontamente y son inútiles y aburridos (Marchand, 1947).

[20] Josephin Peladan (1858-191:8) se bautizó "Sar" y fundó el Salón de la "Rosa-Cruz", 1892-1898. Había publicado algún tiempo atrás un ensayo titulado *La última lección de Leonardo da Vinci*. A Clara MacChesney, que se extrañaba de que una obra tan "anormal" tuviera por autor a un hombre aparentemente tan "común y sano", Matisse respondió: "¡oh! infórmeles a los norteamericanos que soy un hombre normal: padre y marido devoto, que tengo tres hijos, que voy al teatro, practico equitación, que tengo una casa confortable, un hermoso jardín que adoro, flores, etcétera, exactamente como todo el mundo" (MacChesney, 1913).

[21] Fuera de algunos individuos destinados, al precio de un gran esfuerzo, a poner orden en ellos mismos, es frecuente encontrar en su propia época, y sin que ellos lo sepan, imitadores que no corren ningún riesgo (Fels, 1929).

[22] Hay que referirse a esta nota de Matisse: "Pasaba mis días en el Museo y en seguida encontraba, en mis paseos, gozos análogos a los que sentía con la pintura. Usted ve, según mis inclinaciones, yo estudiaba a los maestros; como en literatura se analiza a los autores antes de decidirse por uno u otro; y los estudiaba no con el deseo de descubrir habilidades, o detalles, sino por la cultura del espíritu. Pasaba de un holandés a un Chardin, de un italiano a un Poussin" (Escholier, 1956).

"¿Cómo fue su educación artística?" "Pasaba mis mañanas en los talleres, y por las tardes hacía copias en el Louvre. Y fue así por espacio de diez años. Monet es muy grande, Cézanne es una investigación clásica. No me gusta del todo Rafael. En cambio Goya, Durero, Rembrandt, Corot, Manet son mis maestros favoritos. Sí, voy a menudo al Louvre. Y allí la obra que estudié más es la de Chardin. Voy al Louvre para estudiar su técnica" (MacChesney, 1913),

[23] Matisse le declaró a Walter Pach: "Hay momentos incluso en que los grandes artistas nos resultan inaceptables porque seguimos una línea de desarrollo que no ofrece lugar para ellos" (Pach, 1938). Conceptos completados con los pensamientos siguientes: "La pintura fauve no es todo,

pero es el fundamento de todo; yo partí del Louvre para ir a la pintura fauve. Por ahí se explica mi obra. Fue entonces cuando me dediqué a ejercicios cuya virtud sentía a través de los grandes coloristas. Me parece escuchar todavía en el Puente de las Artes a mi maestro Gustave Moreau, que de pronto me decía: '¿Qué busca usted, entonces?' Trato de realizar lo que los maestros aún no han hecho, por ejemplo, lo que está delante de nosotros (este conjunto del Puente Nuevo con los árboles, al fondo Notre Dame en una atmósfera misteriosa), esta belleza que los maestros todavía no han cristalizado. ¿Y quién le dice a usted que ellos no la vieron, y no quisieron materializarla entonces? Allí comenzó la ruptura, buscada, con los tradicionales medios de pintura, que sin embargo no he olvidado jamás. En lugar de continuar siendo un picaflor aficionado que salta de un Rembrandt a un Corot, de Veronese a David de Heim o a Chardin, me sentí un modesto trabajador que no tenía por sostén sino su independencia y su sinceridad, en virtud de las cuales yo creía, como un vagabundo confiado en sus piernas en el camino que lo lleva" (Duthuit, 1949). Y Matisse confió a Gaston Diehl, que se había fijado como objetivo hacia 1908 "salir de la incitación, incluso la de la luz, de arrojar el viejo harapo, para continuar con mis propios medios, con mis sentimientos". "Quiero llegar a tomar conciencia de la calidad de mis deseos" (Diehl, 1954).

[24] "Si yo encuentro que alguien puede enseñarme algo, me siento feliz con el beneficio, además no creo nunca que un artista haya 'llegado'. Cuando un artista se desarrolla, evoluciona hasta el final. Estamos hechos de mil cosas que hay que abandonar con la idea de que se adquiere más aún de lo que se deja. Hay que acceder al conocimiento de lo esencial. Hay una fatalidad que nos impide elegir mientras estamos obligados a actuar" (Fels, 1929).

En junio de 1951 Matisse le dirá también al padre Couturier: "Es una falta de sinceridad tratar de liberarse de las influencias que actúan sobre uno... Hay que aceptarlas, pero asimilándolas, para naturalmente poder triunfar. Mi única fuerza, ha sido la sinceridad" (Couturier, 1962).

[25] Nosotros, artistas de hoy, nos esforzamos por expresarnos hoy —en el siglo XX, ahora— y no en copiar lo que los griegos vieron y sintieron en arte hace rías de dos mil años. Los escultores griegos siguieron siempre una forma inmutable y fijada, y no dejaban jamás traslucir el más mínimo sentimiento. Los primeros griegos, y los primitivos, trabajaron ellos sí, sobre la base de la emoción, pero esa emoción se enfrió y desapareció en los siglos siguientes. Las proporciones no tienen importancia si el sentimiento está allí. Y si el escultor que ha modelado esto (una estatuilla javanesa, de cabeza visiblemente desproporcionada con relación al cuerpo, estatuilla que para Matisse era hermosísima en tanto que para su interlocutora, Clara MacChesliey, era sólo un enano deforme) no me hace

pensar sino en un enano, quiere decir que no ha superado y no ha podido expresar belleza, que es algo que sobrepasa a las proporciones; y esta belleza no se la expresa sino a través y por el canal de las emociones (MacChesney, 1913).

Cuando la gente habla de ciertas artes como de artes "primitivas" hace ostentación de su insensibilidad a lo que esas artes entrañan de grande en la expresión. Si fuera sensible y comprendiera, vería que la forma y el color culminan allí, casi con perfección, lo que significa la relación con respecto a la idea propia de una raza. He aquí una obra maestra de cerámica persa: es monocroma, pero ¿nos hace ella acaso extrañar el despliegue de colores de otras manifestaciones artísticas persas? Absolutamente, ya que el motivo inciso, con semejante grado de delicadeza en esta cerámica, nos dice por sí solo todo lo que el arte de ese país tenía que decir en ese momento exacto (Pach, 1938).

[26] "En Siena, ante los primitivos, yo me dije: Aquí estoy en Italia, la de los primitivos que amé. En Venecia, ante los grandes Tizianos, Veroneses, en fin en eso convenido en llamar tan impropiamente maestros del Renacimiento, he visto magníficas telas creadas allí para los ricos por esos grandes artistas sibaritas, más físicos que elevados de espíritu" (Escholier, 1956).

Matisse le precisó a André Verdet: "Hay que ser sincero. La obra de arte no existe plenamente sino cuando está cargada de emoción humana y se ha concretado con toda su sinceridad y no por aplicación de un programa convencional. Por eso podemos observar las obras paganas de esos artistas anteriores a los primitivos cristianos sin sentir molestias. Pero cuando estamos ante ciertas obras del Renacimiento, cuyos materiales son ricos, suntuosos, provocativos, entonces nos sentimos molestos al ver que un sentimiento pueda participar del cristianismo con tanto fasto y prefabricación. Sí, eso me sale del fondo del alma: fabricado para ricos. El artista desciende hasta la bajeza de su mecenas. En el arte pagano, el artista es franco consigo mismo, carnal, natural; su emoción es sincera".

"No hay ambigüedad. En el equívoco del Renacimiento es a menudo el contento del mecenas la guía del artista. El espíritu del artista está pues limitado" (Verdet, 1952).

Y a André Léjard: "El arte moderno es un arte de invención. En su origen hay un impulso del corazón. Por lo tanto, en su esencia está más cerca de las artes arcaicas y de los primitivos que del Renacimiento" ("Pensamientos de H. Matisse recogidos por André Léjard", *Amigos del Arte*, N° 2, octubre de 1951).

[27] Matisse le confiaba a Pierre Courthion, recordando los tiempos en que Marquet y él "desmenuzaban" sus cuadros, criticándolos hasta el mínimo detalle: "Al final no quedaba nada de nada. Comprendimos rápidamente la inutilidad de semejante método. Cada artista aporta algo de sí, y

lo que posee uno excluye casi inevitablemente ciertas cualidades de otro". (Citado por Pierre Courthion en *Le visage de Matisse*, Lausana, Marguerat, 1942,).

[28] Me encontré un día con un pintor corso que me declaró que su país era abominable, y viendo mi trabajo, me dijo: "Pero, mire que es curioso lo que usted hace. ¿Dónde está eso?" Le dije que era esa casa y se la señalé. " ¡Ah, sí! Conozco el lugar y voy a ir a verlo mañana." Al día siguiente vino al sitio donde yo trabajaba y quedó sorprendido ante mi tela, y al observar el tema y no comprender nada, me dijo: "A mí me gusta lo que usted está haciendo, pero no lo encuentro en absoluto en el tema" (Marchand, 1947).

[29] Una obra que encierre mucho sentimiento tendrá éxito si se trata con mucha simpleza, y si el tema surge, en la medida de lo posible, con gran claridad (MacChesney, 1913).

[30] Sea una hoja de papel rectangular y un personaje concebido en función de una vertical. Esta vertical tendrá otro sentido si la hoja está colocada en sentido horizontal. En los dos casos se encarará una reconstrucción. Se puede sacrificar todo lo que se consiguió para que no quede sino una línea que sea la que nos dé el objeto (Duthuit, 1946).

[31] "¿Cree usted que la fotografía puede producir obras de arte? Cuando Georges Besson le hizo esta pregunta (en *Camera Work*, N° 24, octubre de 1908), Matisse respondió: "La fotografía puede proveer los documentos más precisos que se pueden dar; nadie puede negar este punto de vista. Hecha por un hombre de gusto una fotografía dará y tendrá una apariencia de arte. Pero creo que el estilo de las fotografías no tiene importancia. Siempre atraerán nuestra atención, porque nos muestran la naturaleza y todos los artistas encontramos allí un mundo de sensaciones. Por lo tanto, el fotógrafo debe intervenir lo menos posible para no hacerle perder a la fotografía el encanto objetivo que ella posee en sí, a pesar de sus imperfecciones. Si se trata de agregar algo, el fotógrafo puede justamente dar al resultado la apariencia de un eco de origen distinto. La fotografía deberá registrar datos y darnos documentos".

[32] "El gran número de gente que se ha sentido atraída por la pintura medieval no se ha interesado por las calidades plásticas y gráficas del trabajo del pintor. Se ha interesado, en realidad, en la historia que el pintor tenía que contar, ya que no había ningún otro medio de aprender esa historia, Hoy, no se recurre a un cuadro a menos que haya interés por la pintura en sí" ("Matisse speaks", *Art News*, Vol. xxxi, N° 36, junio de 1933). En su respuesta a una encuesta intitulada: "El Arte y el Público" (*Lettres Françaises*, N° 99, 15 de marzo de 1946) Matisse declaró: "¿Volver al tema?

No es posible, en absoluto, volver a hacer pintura de historias. Si se lo busca en la actualidad es por moda. Un resfrío dura comúnmente diez días. Esta moda, como una enfermedad, tendrá también su ciclo y evolución". Y Georges Duthuit agregará estas palabras de Matisse: "No se trata de acordarse de los recuerdos del mar o del campo, Hay que construir. La vibración del individuo cuenta más que el objeto que produjo la emoción. No es la materia sino la emoción humana la que se concreta en una cierta elevación del espíritu que puede provenir de no importa qué espectáculo" (Duthuit, 1949).

[33] "Al entrar en el objeto entramos en nuestra propia piel. Tenía que hacer esta cotorra con papel de color. Bueno, me transformé en cotorra. Y volví a encontrarme conmigo mismo en la obra" (Verdet, 1952). Otras ideas (citadas en Escholier, 1956): "[Trabajé mi escultura *Jaguar devorando una liebre*, según Baryel identificándome con la pasión de la fiera expresada por el ritmo de masas". En una entrevista radiofónica en 1942: "Un estudio profundo permite a mi espíritu tomar posesión del tema de mi contemplación e identificarme con él en la ejecución definitiva de mi tela" (Schneider, 1970). Matisse escribía a Louis Aragon a propósito de un libro que ambos proyectaban y que debía estar adornado con jacintos: "Yo quisiera verlo a usted antes de que los jacintos lleguen; con esos jacintos debo identificarme". (Carta del 27 de diciembre de 1945, citada por Aragon en *Henri Matisse*, novela, París, Gallimard, 1971.)

[34] A partir de aquí y hasta "yo no querría volver a verlos estando calmo", las ideas de Matisse transcriptas por Estienne son una reproducción textual de un pasaje de *Apuntes de un pintor* (cf. supra, p. 48); lo mismo ocurre en el párrafo precedente a partir de "Yo le doy gracia" y hasta el final del párrafo (cf. supra, p. 62).

[35] En el momento de pintar *La Danza* para Schukin, Matisse se enfrentó por primera vez con el problema (Diehl, 1954). Lo explicó así: "Adoro la danza, Es algo extraordinario: vida y ritmo. Me es fácil vivir con la danza. Cuando tuve que componer una danza para Moscú estuve simplemente en el Moulin de la Galette un domingo por la tarde. Miré bailar. Observé sobre todo a la farándula. A menudo en mitad o al final del acto, había una farándula. Esta farándula era muy alegre. Los bailarines se tenían de la mano, corrían a través del salón, y enredaban a la gente alejada... era extremadamente alegre. Y todo eso con una música saltarina. Clima que yo conocía a fondo. Cuando tuve que hacer la composición, volví al Moulin de la Galette, para ver de nuevo a la farándula, Volví a mi taller, compuse mi danza sobre, una superficie de cuatro metros, cantando la misma música que había escuchado en el Moulin, aunque la composición y los bailarines están de acuerdo y bailan al mismo ritmo. No, no fue la superficie mural (la que me hubiera sugerido el tema],

es que amo especialmente la danza, es que vivo más en el baile y con él: movimientos expresivos, rítmicos, música que adoro. Estaba en mí ese baile. No tuve necesidad de entrar en clima: caminé sobre elementos vivientes. Hay dos maneras de comprender las cosas. ¿Usted puede concebir una danza como algo estático? ¿El baile está sólo en el espíritu o en el cuerpo? ¿Usted la siente bailando con sus extremidades? La estática no es obstáculo a la sensación del movimiento. Es un movimiento colocado en un grado de elevación que no llega a los músculos de los espectadores sino simplemente a su espíritu" (Charbonnier, 1960).

[36] Pierre Dubreuil, otro alumno de Matisse en el Convento del Sagrado Corazón, anotó este pensamiento del pintor (citado por G. Diehl, 1954): "Un cuerpo humano es una arquitectura de formas que se ajustan y sostienen las unas a las otras, comparables a un edificio cuyas diferentes partes cumplen un papel en el conjunto; si uno de los elementos se desplaza, si no está en su lugar, todo se derrumba".

[37] La imaginación se encarga de dar la profundidad y el espacio (Diehl, 1954).

[38] "Si ustedes dudan, tomen medidas, ya que la medida es como las muletas sobre las cuales hay que apoyarse cuando no se puede caminar" (Dubreufi, citado por Diehl, 1954).

[39] En la época "fauve", revisando los medios de construcción conocidos, Matisse dibujaba de acuerdo con las direcciones, con valores, diferenciados, por oscuridades, el gris relacionado con el blanco (Duthuit, 1949).

[40] Hagan de manera que las figuras se tengan de pie, utilicen siempre la plomada (Dubreuil, citado en G. Diehl, 1954).

[41] Un tono solo no es sino un color; dos tonos implican un acuerdo, es la vida. Un color no tiene validez sino por la concordancia con su vecino (Dubreuil, citado en G. Diehl, 1954).

[42] Toda forma del cuerpo humano es convexa, no se encuentra ninguna línea cóncava (Dubreuil, citado por Diehl, 1954).

[43] Fijen la impresión desde el punto de partida y conserven esta impresión. Es el sentimiento lo que cuenta por sobre todo (Dubreuil, citado por Diehl, 1954).

[44] Las líneas en el retrato de Mlle. Langsberg, de las cuales usted me habla en su carta, son líneas de construcción que puse alrededor de la figura de manera de darle más amplitud en el espacio. (Carta a Alfred

Bairr, 22 de junio de 1951, citado por Barr, 1951, sobre el retrato de Yvonne Langsberg, 1914, actualmente en el Museo de Arte de Filadelfia.)

[45] "Me gusta tanto modelar como pintar. No tengo preferencias. Si la búsqueda es la misma, cuando me fatiga un medio, me voy al otro, y hago, a menudo, 'para alimentarme', una copia en barro de una figura anatómica (MacChesney, 1913). Los medios no tienen la inmensa importancia que se les asigna, y no me siento en absoluto comprometido por lo que hago. Supongamos que exista riqueza en algunas de mis telas, sin embargo no dudaría en abandonar la pintura si mi expresión suprema debiera concretarse por otra vía. Así, por ejemplo, para expresar una forma me entrego en ocasiones a la escultura, que me permite en lugar de ubicarme ante una superficie plana, girar alrededor del objeto y conocerlo mejor" (Fels, 1929).

Matisse igualmente le confió a Georges Charbonnier: "Yo hice escultura como complemento de estudios. Y he hecho escultura cuando he estado fatigado de la pintura. Para cambiar de medios. Pero he hecho escultura como pintor, no en calidad de escultor. Lo que dice la escultura no es lo que dice la pintura. Y lo que dice la pintura no es lo que dice la música, Son caminos paralelos, pero que no podemos confundir". Pero, ¿sus caminos son similares? "La línea de horizonte es amplia. Está trazada con innumerables puntos. A medida que se avanza, se va hacia el horizonte pero se va entonces hacia puntos bien distintos. En todo caso, el arte es la expresión del alma del hombre. Y se expresa a través del medio que le sea más afín: música, escultura, pintura... Es un camino personal, donde cuentan las disposiciones y dones naturales" (Charbonnier, 1960). Y. J. Guichard-Meili cita (en "Henri Matisse, son oeuvre, son univers", París, Fernand Hazan, 1967) estas ideas, confiadas a Pierre Courthion: "Hice escultura porque lo que me interesaba en pintura era ordenar mi cerebro. Cambiaba de medio, tomaba la arcilla para descansar de la pintura, donde momentáneamente estaban agotadas mis posibilidades. Por lo tanto, emprender algo con otro medio era una tentativa de organización. Era una necesidad de orden en mis sensaciones para lograr un método que me conviniera absolutamente. Si lo encontraba a través de la escultura me serviría para la pintura, Siempre con miras al dominio de mi cerebro o una especie de jerarquización de mis sensaciones que me permitirían una culminación".

[46] Desde 1901 al menos (*Magdalena I*) Matisse realiza numerosas esculturas, generalmente pequeñas (entre 30 y 70 cm) acentuadas por deformaciones expresivas, Esta serie comprende entre otras *Desnudo acostado I* (1907), *Figura decorativa* (1908) y. culmina con la *Serpentina* (1909) y las cabezas de *Juanita* (1910-1913).

[47] En una composición hay que llevar a cada elemento al máximo de proyección, irradiación y brillo, al máximo de su densidad. Este elemento, si bien tiene su individualidad, debe necesariamente concurrir a la armonía del conjunto (Verdet, 1952).

[48] "Pinten sobre tela blanca. Si ustedes colocan un color sobre una superficie confusa y recargada, que no tiene nada que ver con el motivo, desde el comienzo se establece una relación falsa que sólo ofrece molestias (Dubreuil, citado por Dichi, 1954). Es verdad que tengo en la cabeza la armonía del color tanto como la de la composición. El dibujo es, para mí, el arte de expresarse con la línea. Cuando un artista o un estudiante dibuja un desnudo con cuidado extremo, el resultado pertenece al dibujo, no a la emoción. Un verdadero artista no puede considerar a un color que no esté en función de la armonía del conjunto. De otra manera, el color no es más que un medio, una receta. Un artista debe expresar su sentimiento con la armonía —o idea del color— que él posea naturalmente. No puede copiar las paredes o los objetos sobre una superficie. Debe, por sobre todo, expresar una visión del color, en la que la armonía corresponderá a su sentimiento. Y por sobre todas las cosas hay que ser honesto con uno mismo. Yo no mezclo mucho [en mi paleta]. Utilizo pequeños pinceles y nunca más de doce colores" (MacChesney, 1913).

Matisse declaró a J. y H. Dauberville: "A menudo se colocan dos colores, uno al lado del otro. Los colores no concuerdan como uno quisiera. Sólo al colocar un tercero se consigue un hermoso efecto, 'un clarinazo' como le decía Van Gogh a Émile Bernard. Coloco en la paleta colores sin mezclar y son luego matices vírgenes los que coloco sobre la tela". (Dauberville, 1958). Y también le decía a Pierre Courthion: "Comencé (en 1905) durante una temporada en Collioure con la idea de una teoría o manía que creía haberle escuchado a Vuillard que empleaba este término: 'pincelada definitiva'... Eso me ha servido de mucho porque yo tenía la sensación de la coloración de un objeto: yo ponía mi color. Era el primer color de mi tela. Yo buscaba para que jugara allí un segundo color y entonces, en lugar de modificarlo o trabajarlo, cuando este segundo tono no parecía concordar totalmente con el primero, ponía un tercero que tenía que concordarlos. Y había que continuar de esta manera hasta que tuviera y sintiera la sensación de que había creado una armonía completa en mi tela y allí me encontraba alivianado, sin la carga de emoción que había impulsado mi trabajo (Pensamientos citados en Guichard-Meili, 1967).

Sobre la pincelada definitiva se leerá una nota de Louis Aragon, obra citada, t. I, págs. 132, 133).

[49] ¿Considera usted como Cézanne que hay un azul verde y un azul amarillo?". André Verdet le hizo esta pregunta y Matisse respondió: "Yo diré simplemente que el color no tiene existencia sino por sus relaciones y

que la pintura llama a la relación sentimental del color con el dibujo" (Verdet, 1952).

[50] "Todo está en los valores ¿no es cierto? Por un valor a la derecha de mi cuadro, y que no correspondía al conjunto, todo el resto desaparecía, Y sin embargo, un valor en sí no es nada. Han pasado muchos años antes de percibir tal verdad. Y sin embargo, salta a los ojos. Cuando se trata de la tela de otro, se lo ve en seguida. Cuando se trata de la propia, se duda, se balbucea, no se puede razonar: hay que sentir. ¡He ahí todo! En el fondo es tonto. Sin embargo, no necesitamos contar con todas nuestras facultades para, tal vez, salir airosos en algo en que otros fracasan." (Pensamientos recogidos por Francis Carco en *L'ami des peintres*, París, Gallimard, 1953).

El oficio de pintor

Noticia biográfica*

A) Nací en Cateau-Cambrésis, el 31 de diciembre de 1869. Fui alumno de la Escuela de Derecho a partir de 1887. Luego, en 1892, entré en la Escuela de Bellas Artes, taller de Gustave Moreau. Trabajé en el Museo del Louvre, donde hice copias de Poussin, Rafael, Chardin, David de Heem, Felipe de Champaigne y otros. Primera exposición pública: Sociedad Nacional de Bellas Artes en el Campo de Marte, 1894. Viajes de estudio a Bretaña y a la costa mediterránea. Exposición Druet en 1904. La opinión pública está contra los *Fauves*. Nuestras tendencias son lentamente aceptadas.[1]

B) Mi pintura trasluce la gama oscura de los maestros que estudié en el Louvre. Después mi paleta se aclara, influencia de los impresionistas, de los neoimpresionistas, de Cézanne y de los orientales. Mis trabajos se apoyan en combinaciones de manchas y arabescos. (Museo Municipal de Moscú. Colección Tescenlind[2] en Copenhague, y Marcel Sembat en París en este período.)

Estas obras, de carácter sobre todo decorativo,[3] comienzan a incorporarse hacia 1914, y dan lugar a una manifestación hecha con hondura, en planos, con profundidad. Dan lugar a una pintura de intimidad que es la de la época actual.

C) Trabajo extremadamente regular, diariamente, de la mañana a la noche.[4]

D) Han escrito algunas obras y artículos sobre mi obra. Ellos podrán dar algunos datos sobre las relaciones de mi pintura con el espíritu contemporáneo. Entre otros: *H. Matisse*, ediciones de la NRF; *H. Matisse*, casa Cres editores,[5] *H. Matisse*, de Fels en "Chroniques du jour".

* *Formas*, N° 1, enero de 1930.

Conversación con Jacques Guenne*

En Clamart, donde él tenía la costumbre de pasar algunos meses, encontré a Matisse.

"Yo trabajaba", me dijo, "en el estudio de un abogado en Saint-Quentin, pero ya las querellas de los otros me interesaban bastante menos que la pintura. Uno de mis compañeros, que era amigo de Bouguereau, me aconsejó venir a París a seguir los cursos de la Escuela de Bellas Artes que dictaba un pintor que había conquistado gran notoriedad. Frecuenté entonces el Taller de Bouguereau. El maestro enseñaba el modelado en veinte lecciones, el arte de dar al cuerpo humano una prestancia académica y la mejor manera de preparar los fondos de los cuadros. En una oportunidad se inclinó sobre mi caballete. 'Tendrá que aprender perspectiva', afirmó. 'Usted borra con los dedos, esto no es regular. Debe borrar con un pedazo de trapo bien limpio o mejor aún con un pedazo de yesca. Usted deberá pedir consejos a un veterano'.

En otra oportunidad, con un poco de mal humor me reprochó: "No sabe dibujar". Aburrido de reproducir fielmente los contornos de los vaciados de yeso, fui al taller de Gabriel Ferrier, que enseñaba modelo vivo. Yo me esforzaba en concretar la emoción que me producía la visión del cuerpo de la mujer. La modelo tenía una mano hermosa. Yo pintaba entonces la mano. ¡Cuál no fue la estupefacción e indignación del profesor! ¡Pintar la mano antes que la figura del modelo! Pero, mi pobre amigo, gritó, usted no acabará nunca este trabajo, y menos a fin de semana. Él creía en efecto que si yo

* Extracto de "Eritretien avec Henri Matisse", *L'Art vivant*, N° 18, 15 de sep. de 1925.

había apenas esbozado el torso no tendría nunca tiempo de llegar y terminar con los pies. Y había que hacerse tiempo para "trabajar los pies" el sábado, día en que el profesor venía a corregir. Dejé ese taller.[6]

Yo iba a veces a Lille. Admiraba en el Museo *La joven* y *La vieja* de Goya.[7]

Yo quería hacer algo semejante. Me parecía que Goya había comprendido a la vida. Entretanto entré de nuevo a la Escuela de Bellas Artes.

Se me había aconsejado ir al Taller Clásico en el que era profesor Gustave Moreau. Me habían dicho que era suficiente ponerse de pie cuando el maestro pasara, para ser ya considerado entre sus alumnos. Pero esta vez los consejos me fueron propicios. ¡Qué maestro deslumbrante era![8]

Entusiasmaba e impulsaba a la vez. Un día nos hablaba de su admiración por Rafael, en otra ocasión era el Veronés. Llegaba una mañana y proclamaba a viva voz que no había más grande maestro que Chardin. Moreau sabía distinguir y mostrarnos quiénes eran los grandes pintores, mientras que Bouguereau nos invitaba a admirar a Jules Romain.

De esta época es mi primera naturaleza muerta[9] que como usted ve he conservado cuidadosamente. Yo frecuentaba el Louvre. Pero Moreau nos decía: "No se contenten con ir al Louvre, vayan a la calle". En efecto, fue en la calle donde aprendí a dibujar. Iba al Petit Casino con Marquet, que era condiscípulo mío. Buscábamos dibujar la silueta de la gente que pasaba, buscábamos disciplinar nuestros trazos. Nos esforzábamos en el descubrimiento rápido de lo que había de característico en un gesto, o una actitud. ¿Acaso no decía Delacroix: "Se debería poder dibujar un hombre en su caída desde un sexto piso"?

¿Frecuentaban ustedes las exposiciones de los "impresionistas"?

"No, sólo conocí sus obras en la muestra de la colección Caillebotte.[10]

¿Gustave Moreau conocía sus ensayos?

"Sí, ciertamente y me decía: 'Usted va a simplificar[11] la pintura'."

¡Como si él no hubiera llegado a una simplificación en la suya!

"Fue en esta época cuando hice una copia de la *Raya* de Chardin. Al poco tiempo me relacioné con un pintor llamado Wéry y fui con él, a Bretaña. Yo no tenía sino bistres y tierras en mi paleta, mientras que Wéry tenía una paleta impresionista. Y como él, emprendí la tarea de trabajar en contacto con la naturaleza. Pronto fui seducido por el estallido del color puro. Volví de mi viaje con la pasión de los colores del arco iris, a la vez que Wéry volvía a París enamorado del pardo oscuro. Bien entendido, tanto colegas como aficionados quedaron maravillados ante su nueva manera. Hice entonces *Trinchante*.[12]

¿Y qué pensó Gustave Moreau de esa tela?

"Moreau mostró por mí la misma indulgencia que había manifestado por Marquet y Rouault. A los profesores que descubrían lo que había de revolucionario en este ensayo, respondía: 'Déjenlo, sus vasijas se asientan bien sobre la mesa y sus corchos y tapones pueden sostener mi sombrero. Es lo esencial'. Expuse esa tela en la Nacional.[13]

Fue el momento en que dominaba al público el terror a los microbios. No se vio jamás tanta fiebre tifoidea. ¡El público encontraba microbios en el fondo de mis botellas! Sin embargo fui elevado al rango de profesor asociado. ¡Qué hermosa carrera de funcionario se abría para mí! Y no tuve ningún mérito, se lo aseguro, al no seguirla."[14]

A decir verdad, le debo a mi condición modesta el haber triunfado. En efecto, como la pintura académica alimentaba bastante mal al hombre de ese tiempo, estuve casi obligado a buscar otro camino. Entonces decidí acordarme un plazo de un año durante el cual yo pintaría ignorando toda traba y tal como yo lo entendía. No trabajaría más que para mí. Estaba salvado. Pronto[15] sentí, como una revelación, el amor por los materiales en sí. Sentí crecer en mí la pasión por el color.

En ese momento se realizó la Gran Exposición Mahometana.[16] ¡Con qué deleite descubrí las estampas japonesas! ¡Qué lección de pureza y armonía recibí! A decir verdad, las es-

tampas eran reproducciones mediocres y, sin embargo, cuando me fue dado ver los originales no sentí la misma emoción, porque no me aportaron la frescura de una revelación.[17]

Lentamente llegué a descubrir el secreto de mi arte. Está en una meditación inspirada en la Naturaleza, en la expresión de un sueño siempre inspirado por la realidad. Con más empeño y regularidad aprendí a orientar cada estudio hacia un cierto sentido. Poco a poco se imponía la noción de que la pintura es un modo de expresión y que se pueden expresar las cosas de diferentes maneras. "La exactitud no es la verdad", le gustaba decir a Delacroix. Observen que los clásicos han rehecho varias veces el mismo cuadro y siempre de manera diferente. A partir de una época, Cézanne pinto y repintó la misma tela de las *Bañistas*. Aunque el maestro de Aix hubiera rehecho sin cesar el mismo cuadro, no se habría advertido la presencia de un nuevo Cézanne. Pensando en eso es que estoy muy extrañado ante el hecho de que se plantee si la lección del pintor de *La casa del ahorcado* y de *Los jugadores de cartas* es buena o nefasta.[18]

¡Si usted supiera toda la fuerza moral y el coraje que le dio a mi vida su maravilloso ejemplo! En momentos de duda, cuando yo me buscaba todavía emocionado a veces por mis hallazgos, pensaba: "Si Cézanne tiene razón, yo tengo razón", y yo sabía que Cézanne no se había equivocado. Hay en la obra de Cézanne leyes de arquitectura que son sumamente útiles a un joven pintor. Tuvo, entre los más grandes, ese mérito de *querer*, dando a su trabajo de pintor el carácter de alta misión con el resultado de que sus tonalidades se transforman en verdaderas fuerzas[19] de un cuadro.

No debe sorprender el hecho de que Cézanne haya dudado larga y constantemente, Personalmente, cada vez que enfrento una tela me parece que es la primera vez que voy a pintar. Había tantas posibilidades en Cézanne que tenía una necesidad mayor que la de los otros de poner orden en su cerebro. Sepan ustedes que Cézanne es una especie de "Dios" de la pintura.[20]

¿De influencia peligrosa? ¿Y? ¡Peor para aquellos que no la supieron asimilar positivamente y se dejaron envolver! No

ser lo suficientemente fuerte como para soportar una influencia sin debilitarme es prueba de impotencia. Yo les repetiría lo que le decía no hace mucho a Apollinaire: "Por mi parte nunca evité la influencia de los otros, lo hubiera sentido como una cobardía, una falta de sinceridad hacia mí mismo. Creo que la personalidad de un artista se afirma sobre las luchas vividas. Habría que ser muy necio para ignorar y no tratar de ver qué camino y sentido guían a los otros.[21]

Me impresiona que cierta gente esté desprovista de inquietudes hasta el punto de creer haber captado de golpe la verdad de su arte. Yo he llegado a aceptar las influencias. Pero creo haberlas sabido dominar".

Matisse se dio vuelta hacia la pared donde colgaban sus últimos estudios. Y como le señalé que no diferían sino por un modo de expresión e iluminación distintos:

"Sí, yo copio la naturaleza y me esfuerzo incluso en poner las horas en mis telas. Ésta fue pintada de mañana; esta otra al final de la tarde; una con un modelo, otra sin modelo.[22]

Tenía la costumbre de decir a mis alumnos cuando yo tenía una academia: 'El ideal sería tener un taller de tres pisos. En el primero se haría un estudio con modelo. Del segundo se bajaría a ese primero rara vez. En el tercero ya se habría aprendido a prescindir del modelo' ".

¿Podría decirme cuáles fueron las razones que lo impulsaron a abrir una academia y luego cerrarla?

"Pensé que sería una buena idea evitarles a jóvenes artistas el camino que yo había tenido que recorrer. Entonces tomé la iniciativa de abrir una academia en un convento de la calle Sèvres que luego trasladé a un lugar cercano al Sagrado Corazón; era un edificio que estaba en el actual emplazamiento del Liceo Buffon. Muchos alumnos se presentaron. Me esforzaba en corregir a cada uno, teniendo en cuenta el espíritu con que iban siendo concebidas sus búsquedas. Me esforzaba, sobre todo, por inculcarles el sentido de la tradición.[23] Es inútil decirle a usted de qué manera mis alumnos se sintieron decepcionados al ver que un maestro reputado como revolucionario podía repetirles las palabras de Courbet:[24] 'He querido simplemente extraer del conocimiento completo de

la tradición el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad'.

"El esfuerzo que yo hacía por tratar de entender el pensamiento de cada uno de mis alumnos me producía un gran cansancio. De pronto tenía la certeza de que los intentos de un alumno iban tomando una mala dirección[25] y él me decía (desquite de mis maestros): 'Yo pienso así'. Y lo más triste es que ellos ni remotamente pensaban que yo estuviera desesperado de verlos hacer 'Matisse'. Tuve la impresión de que tenia que elegir entre mi oficio de pintor y el de profesor. Muy pronto cerré la academia."

¿En sus comienzos cuáles eran las condiciones materiales de la vida de un pintor?

"No teníamos ni con qué pagarnos una cerveza. En una oportunidad, Marquet estaba en tal estado de miseria que cierto día me atreví a reclamar los veinte francos que le debía un pintor aficionado porque esa suma a mi amigo le hacía una falta enorme. Incluso nos vimos en la obligación, también con Marquet, de trabajar en la decoración del techo del Grand Palais. Marquet no tenía con qué comprar pinturas, sobre todo los cadmios, que eran carísimos. Entonces pintaba con grises, y puede ser que esta obligación de la vida material lo haya favorecido en su camino. Yo soñaba en un momento dado con organizar, en mi provecho, como Van Gogh, mismo se lo propuso, una mutualidad de aficionados.[26]

"Uno de mis primos aceptó ser de la partida, bajo la condición que hiciera dos 'Vistas' de su casa.[27]

"Llegó el momento en que el hambre nos amenazaba. Y mirábamos lo que hacían los otros y queríamos decidirnos a hacer como ellos para gustar al público. No pudimos. ¡Mejor para nosotros! Los aficionados nos daban ánimo: 'se los sigue en su trabajo'; lo que significaba que en algunos años más llegarían a pagar hasta cien francos por algunas de nuestras telas."

¿Usted no conoció el negocio del tío Tanguy?

"No. ¿Era el negocio donde se daban cita para burlarse de los Cézanne y de los Van Gogh? Pero conocí al tío Druet, en esa época negociante en vinos de la Plaza de l'Alma.

Rodin comía allí y le hacía hacer fotografías a Druet. Después Druet se instaló en la calle Matignon y allí vendía los neoimpresionistas. Tenía el genio para convencer a los aficionados a través del sentimiento, e hizo así grandes favores a los pintores. Ambroise Vollard también los ayudó muchísimo, cuando tomó la iniciativa de hacer fotografiar los cuadros. Esta medida tuvo una gran importancia, ya que sin, ella no hubiera faltado quien quisiera 'perfeccionar' los Cézanne, como se tenía costumbre de agregar árboles a las telas de Corot. Berthe Weill también ayudó mucho a los pintores. 'Tráigame un cuadro', nos escribía a veces. 'Tengo un candidato.' Y en efecto llegaba el comprador presentado por ella, y nos ofrecía veinte francos por una tela, y eso era un salario honorable.

"Por mi lado no he sentido demasiado esta miseria.[28] Me sentí muy molesto cuando mis cuadros empezaron a alcanzar grandes precios. ¿No era un poco estar condenado a hacer solamente obras maestras?"

¿Qué piensa usted de la obra de los jóvenes?

"A mi vez le voy a preguntar a usted: ¿dónde está la juventud?"

¿En las últimas exposiciones participó usted en las comisiones de compras de los museos?

"En efecto, y sobre este tema le puedo afirmar que hay algo que ha cambiado. Se vota con valentía en el seno de las comisiones y, si es necesario, contra los miembros del Instituto. Se impide así la entrada en los museos de los mamarrachos más académicos. Eso, al menos, es algo ya que a veces no se logra la aceptación de trabajos más audaces y muy dignos de interés."

Hablamos luego de la Exposición de Artes Decorativas y, como le expresé mi asombro de ver en el Pabellón Bernheim las más hermosas telas de Matisse prisioneras de marcos grises que producían un lastimoso efecto y como yo reprobaba, con toda mi alma, esa manía de dárselas de moderno, Matisse me respondió: "Los marcos dorados son los más convenientes. Se diría que los pintores de hoy le tienen miedo a la luz. ¡Cómo es de gris la pintura actual! Muchos pintores se ocu-

pan de estudiar la técnica del fresco. Como si el arte de pintar al óleo, que no vale sino por sus transparencias, no fuera absolutamente diferente al del fresco. Un cuadro pintado al óleo debe estar rodeado por un borde dorado. Y, cuando la pintura es buena, observe usted, ella es aun mucho más rica que el oro".

Entrevista con Pierre Courthion*

Cuando le dije a Matisse que su pintura me hacía pensar en la de Velázquez, me interrumpió: "Cuando yo la vi en Madrid —me dijo—, para mis ojos era el hielo. Velázquez no es mi pintor; me quedo con Goya[29] o el Greco". Sin embargo, aclaro la comparación y Matisse me la acepta diciendo: "Puede ser, pero hay que distinguir entre la concepción y el resultado. La concepción 'pintura pura' de Velázquez no llega a un resultado que me satisfaga".

¿Y Delacroix?, le dije. Sin embargo, usted no le concede la misma importancia a la imaginación, al tema.

"Vea usted" continúa Matisse, "uno no imagina nunca, por falta de clarividencia, que los maestros que nosotros admiramos habrían tenido una producción diferente si hubieran vivido en otro siglo que aquel en que vivieron.[30] Delacroix, en 1930, no se habría inspirado en temas que hacia 1830 atraían a su espíritu."[31]

Es verdad que hay un Chardin, agregué yo, pero dejando de lado los parentescos, ninguno de los cuales, por otra parte, es directo, creo que su individualidad se da aisladamente y que usted es un pintor "sin itinerario".

"Eso depende de lo que usted quiera decir con esa expresión. ¿Implica: sin haber sufrido influencias y sin posibilidad de ejercer influencias en el futuro?"

En absoluto. Me refiero a quienes deseen asignarle vínculos con una tradición o con un maestro, pues aparte de la atmósfera del Mediterráneo, que es su ambiente, y de la familia francesa que le ha dado una pátina, usted es excepcional, un raro, un muy raro artista.

* "Rencontre avec Matisse", *Les Nouvelles Littéraires*, 27 de junio de 1931.

"Eso no lo puedo juzgar yo. Eso ocurre fuera de mí.[32] Pero ¿por qué asombrarse de no poder comprender? Hay tantas cosas en arte, comenzando por el arte mismo, que no se comprenden. Un pintor no ve todo lo que él ha puesto en un cuadro que él ha pintado.[33] Son los otros[34] quienes descubren uno por uno esos tesoros Y, cuanto más rica en sorpresas sea una pintura, cuantos más tesoros se descubran con el tiempo, más grande será su autor. Cada siglo busca su alimento en las obras, y cada siglo tiene necesidad de cierto alimento.

Entonces le hablo de las copias hechas en el Louvre durante su juventud.

"Debo a Gustave Moreau" dijo "mi conocimiento del Louvre: nosotros no íbamos, y Moreau nos llevó[35] haciéndonos ver, haciéndonos interrogar a los maestros."

Yo vi las copias en su taller del Bulevar Montparnasse. ¿Podría señalarme el orden de esa producción?[36]

"Comencé por la *Naturaleza Muerta* de David de Heim. Después fue *La Raya,* a la que traté de pintar por planos. Cézanne estaba allí, detrás."

Esa copia de *La Raya* es la primera obra donde se lo reconoce a usted por completo. Es claramente Chardin visto por Matisse. Su *Cristo muerto,* el de Philippe de Champaigne, me pareció más apagado.

"No hay que extrañarse. Yo había hecho antes una copia libre[37] de ese cuadro; luego con la esperanza de venderlo, lo repinté de otra manera";[38] también copié el *Baltasar Castiglione* y *La tempestad* de Ruysdael".

Diálogo con Tériade*

"Me acosté un poco tarde anoche. Hablemos rápido, sólo tenemos una hora. Salgo en seguida para Niza. París me cansa, el invierno con sus ruidos, sus movimientos, sus actualidades, su moda, esa que se debe seguir. Cuando se es joven, evidentemente, está bien. Hay que comenzar por entrar en esa lucha, aventurarse en la selva. Pero para mí, ahora, el silencio, el aislamiento son necesarios. No tienen que temerle sino los pintores a medias. En cuanto a los movimientos, a las exposiciones, poco pueden darme y no quiero alejar mi pensamiento del trabajo que tenga entre manos.[39] Durante esos días que pasé en París, el primer día fui a la exposición náutica, el segundo también, y así todos los días. Hoy no podría dejar París sin haber ido a echarle una ojeada. Adoro el remo. Practico todas las tardes y pinto por las mañanas cuando hay buena luz. Mire las callosidades de mis manos." Y Matisse nos mostró sus manos tostadas, que traían el signo del sol a esa pieza gris.

¿Qué le parece a usted hoy el movimiento de los *fauves*, juzgado a través del tiempo? Esta pregunta, formulada un poco bruscamente tenía un sentido demasiado profundo para que Matisse pudiera contestarla en seguida, directamente. Entonces, comenzó por remontarse a los orígenes, se refirió a ese período neoimpresionista en que apareció su verdadera acción como pintor, y escuché una admirable lección sobre color y sobre la manera cómo se dosificaba la superficie coloreada del cuadro de acuerdo con las teorías divisionistas, la reconstitución del color blanco, el círculo cromático de

*Resumen de "Visita a Henri Matisse", *L'Intransigeant*, 14 y 22 de enero de 1929.

Chevreul, la radiación, la división de la sombra por medio de la luz, etcétera. Eso llevó al pintor a hablarme de sí mismo y de su situación en ese entonces:

"Yo mostré mi primer cuadro, hecho según esos principios, a Signac y a Cross. Este último, comprobando que yo llegaba a obtener contrastes tan vigorosos como los dominantes me dijo: *Está bien, pero no se encierre en eso.*[40]

El Neoimpresionismo, o más precisamente ese compartimiento que se llama Divisionismo, fue el primer ordenamiento de los medios del Impresionismo, un ordenamiento puramente físico. El parcelamiento del color llevó al parcelamiento de la forma y del contorno. Resultado: una superficie desasosegada. Hay una sola sensación de la retina, pero esa sensación destruye la tranquilidad de la superficie y del contorno. Los objetos no se diferenciaban sino por la luminosidad que se les daba. Todo estaba tratado de la misma manera. Al final, no había sido una animación táctil comparable al "vibrato" del violín o de la voz. Las telas de Seurat,[41] al agrisarse con el tiempo, perdieron lo que había allí de formulismo en la distribución de los colores y sólo conservaron sus valores auténticos, esos valores humanos de la pintura que cada día son más profundos.

No me quedé en ese camino y pinté con colores lisos buscando la calidad del cuadro en el acuerdo de los colores uniformes. Traté de reemplazar el "vibrato" por un acorde más expresivo, más directo, un acorde donde la simplicidad y la sinceridad me procuraran superficies más tranquilas.

El Fovismo sacudió la tiranía del Divisionismo. No se puede vivir en una casa excesivamente ordenada, en una casa de tías provincianas. Entonces uno se aleja,[42] para hacerse de medios más simples que no ahoguen el espíritu. Hubo en ese momento influencia de Gauguin[43] y de Van Gogh.[44] Fíjese en las ideas de entonces: construcción por medio de superficies coloreadas, búsqueda de intensidad en el color, ya que la materia era indiferente. Reacción contra la difusión del tono local en la luz.[45] La luz no está suprimida, sino expresada a través de la relación de superficies intensamente coloreadas. Mi cuadro *La música* estaba hecho con un her-

moso tono azul para el cielo, el más azul de los azules (la superficie estaba coloreada a un punto de saturación, es decir hasta el punto en que el azul, la idea del azul absoluto, apareciera en su totalidad); el verde de los árboles y el bermellón hacían vibrar los cuerpos. Yo tenía, con esos tres colores, mi concordancia luminosa y también la pureza de la piel. Signo particular, el color estaba proporcionado a la forma. La forma se modificaba según la reacción de las vecindades coloreadas. Ya que la expresión proviene de la superficie coloreada que el espectador capta en su totalidad."

Y Matisse continúa: "El pintor descarga su emoción pintando, pero no sin que su concepción haya atravesado cierto estado analítico. El análisis se hace dentro del pintor. Cuando la síntesis es inmediata, resulta esquemática, sin densidad y la expresión se empobrece".[46]

El Fovismo no se contentó con la ordenación física del cuadro como el Divisionismo. Fue también la primera investigación sobre una síntesis expresiva. Comparen el Greco con Velázquez. En el segundo, la emoción es únicamente física. No va más allá. Pero se puede pedir a la pintura una emoción más honda que llegue al espíritu tanto como a los sentidos. Por el contrario, una pintura puramente intelectual[47] es inexistente. No se puede decir que esa pintura no va más lejos ya que en realidad no comienza tampoco. Se ha quedado encerrada en la intención del pintor y no se concreta jamás".

¿Cuál era el estado espiritual en el momento del Fovismo?

"Ese estado espiritual era la defensa de los pintores contra los Salones y sobre todo los Salones oficiales. Hoy en día, por el contrario, los independientes son los dueños. Para existir, hay que ponerse un brazalete que diga 'independiente'. Es el actual furor de lo moderno. Se quiere, no hace falta más [¿al mundo? dos palabras elegibles en el manuscrito original]. Sí algunas tentativas de un orden más o menos literario vieron la luz en el campo de la pintura, esas tentativas fueron todas productos de pequeños grupos. Un grupo desconocía la existencia del otro. No había confusión

entre ellas, precisamente por eso. No se buscaba llegar a través de la política.[48] La sinceridad ocupaba el lugar de honor".

¿Hemos llegado a un nuevo ideal pictórico?

"Se ha llegado a nuevos métodos pictóricos,[49] o mejor los medios han sido rejuvenecidos.[50] La retina se cansa de los mismos medios. Exige sorpresas. Incluso yo mismo, ya que siempre hay que avanzar y buscar nuevas posibilidades, aspiro hoy a una cierta perfección formal y trabajo concentrando mis medios para dar a mi pintura esa virtud, tal vez exterior, pero necesaria en un momento dado, de un objeto bien y hecho y bien acabado.[51] Pero eso no quiere decir que cuando se es joven no haya que manchar[52] telas, ya que no hay por qué comenzar por el comienzo, Hay diferentes y graves problemas que se le plantean a un joven y que constituyen la base misma de su obra antes de que haya elementos fijados en ella.

En el momento de los *Fauves* lo que constituía el orden severo de nuestras obras estaba determinado por la idea de que la calidad del color residía en su cantidad. Debía ser justa desde todos los puntos de vista. En ese entonces era lo oportuno. La gente que veía la pintura desde afuera se inquietaba por el estado esquemático de ciertos detalles. Las manos, por ejemplo; Renoir las pintaba a la medida de sus emociones, sensación por sensación. Nosotros mismos nos preocupábamos en la medida del conjunto plástico, de su ritmo, de la unidad de su movimiento. Se nos acusaba de no saber pintar una mano o de no saber dibujar cualquier otro detalle. Nada más falso. Simplemente que el estado de nuestro problema plástico no nos permitía ir hasta la perfección de los detalles.

Lo único que se le puede pedir al pintor es que exprese con claridad sus intenciones. Su pensamiento saldrá ganando con eso. En cuanto a aquellos que, preocupados sobre todo por el aspecto exquisito de las obras, comienzan por la perfección, pueden estar seguros de que el espíritu de la Escuela y los premios de Roma estarán a su lado. Sin llegar a dar ánimo a ciertos pintores para quienes el lenguaje no existe

más, creo que los jóvenes que tengan algo que decir que sobrepase los medios corrientes, lo dirán."

La elección de las odaliscas, ¿corresponde en usted a razones particulares?

"Hago odaliscas para hacer desnudos. ¿Pero cómo hacer un desnudo sin que sea ficticio? Además, porque sé que las odaliscas existen. Yo estaba en Marruecos. Y las vi. Rembrandt hizo temas bíblicos con verdaderos elementos turcos de bazar, y la emoción estaba presente. Tissot hizo la vida de Cristo con todos los documentos posibles, fue incluso a Jerusalén. Su obra es falsa y no tiene vida propia."[53]

¿Y la ventana?

"Mi objetivo era concretar mi emoción. Ese estado de alma es creado por los objetos que me rodean y que actúan y tienen influencia sobre mí: desde el horizonte hasta mí mismo. A menudo me meto en el cuadro y tengo conciencia de lo que existe tras de mí. Expreso así, naturalmente, el espacio y los objetos que están situados en él como si tuviera ante mí el mar y el cielo solamente; es decir lo que hay de más simple en el mundo. Esto para hacer comprender que la unidad que se da en mi cuadro, por completa que fuere, no es difícil de obtener,[54] pues viene a mí naturalmente. Yo no pienso sino en materializar mi emoción.[55] Muy a menudo, y ésta es la dificultad, un artista no se da cuenta de la calidad de su emoción ni de que su razón desvía esa emoción. No debiera servirse de su razón nada más que como control."[56]

La vuelta al mundo de Henri Matisse*

Niza-El Havre. El Havre-Nueva York. De ahí a Chicago, Los Angeles, San Francisco. De San Francisco a Tahití, en un barco que lleva el mismo nombre de la isla y que naufragó tres meses después. Diez días de travesía. Tres meses de estada en Tahití, parando varias semanas en una isla de coral llamada Apataki, frente a Apakaka, y algunos días en Fakarava.

Vuelta en el *Ville de Verdun* hasta Marsella, incluidos diecinueve días de Tahití a Panamá. Soledad absoluta, ni tierra ni barcos. El 14 de julio, la Martinica. El 16, Guadalupe. Recorrido alrededor de la isla de Madeira sin parar. Finalmente, llegada a Marsella después de cuarenta y seis días de mar. Matisse volvía del fin del mundo a dieciocho kilómetros por hora.

Se quedó un mes en Niza y volvió a viajar, ahora hacia Pittsburg para integrar el jurado del Premio Carnegie.

Helo aquí, ahora, descansando en un tibio vestíbulo de un gran hotel de la orilla izquierda del Sena.

Le planteé las preguntas consabidas sobre la necesidad de viajar, sobre las ventajas de un viaje para un pintor, sobre sus reacciones ante luces nuevas y paisajes diferentes, en fin, sobre el papel que una vuelta alrededor de la Tierra ejerció o podría ejercer sobre su obra.

"Ya que usted me lo pregunta" me dijo Matisse, "le voy a contestar entonces con un ejemplo tomado de mi trabajo y que situará, sin duda claramente sobre su plano real, todas esas preguntas.

En mi taller de Niza yo trabajaba desde hacía varios meses

* "Entrevista con Tériade", *L'Intransigeant*, 19, 20 y 23 de octubre de 1930.

en un cuadro;[57] sin terminarlo, partí hacia Tahití. A lo largo de mi viaje, fuertemente impresionado por lo que veía a diario, pensé en muchas reanudaciones de ese cuadro inconcluso. Pensaba en él constantemente. Cuando volví a Niza ese verano, retomé la tela durante un mes y trabajé a diario. Luego otro viaje a América. Y fue durante la travesía cuando sentí lo que tenía que hacer. Es decir la debilidad de esa construcción y su continuación posible. Y estoy ansioso de retomarlo hoy.

Esto prueba tal vez que mi trabajo es el desdoblamiento de mi vida cerebral. Puede ser que sea la idea fija de un viejo tonto que da la vuelta alrededor de la Tierra y que cuando vuelve busca la tabaquera que creía haber extraviado antes de partir.

Cuando se ha trabajado durante largo tiempo en un mismo medio es útil un paréntesis en la marcha habitual del cerebro. Un viaje ayuda al descanso por un lado y a la liberación y afluencia de ideas comprimidas por la voluntad. Además, este descanso permite un retroceso y un examen del tiempo pasado. Se retoma el camino con más certeza cuando la preocupación anterior a la partida, y no anulada por la cantidad de impresiones recibidas en ese ínterin, vuelve a ocupar el cerebro.

La embriaguez que producen países como Tahití se da más en cerebros de hombres en formación donde los diferentes goces se confunden, es decir que, cuando ha sentido las redondeces voluptuosas de una tahitiana, cree que el cielo es más claro. Pero cuando el hombre está formado, organizado, con el cerebro ordenado, ya no se confunde y sabe bien de dónde viene su euforia, la expansión de su espíritu.

En consecuencia, no se corre el riesgo de interrumpir el propio desarrollo. Esto vale para el pintor. El viaje hecho en épocas en que el espíritu ya está formado tiene una utilidad distinta de la que tiene para un joven, si además se admite que el artista no puede alcanzar su total desarrollo sino en el suelo natal.

Evidentemente, esto se aplica a los artistas en quienes la

imaginación tiene un papel preponderante. En cuanto a los realistas, si se toma el término en un sentido estricto y objetivo, pueden expresarse por doquier, ya que su vida interior no se ve modificada.

Después de trabajar por espacio de cuarenta años en la luz y el espacio europeos, soñaba con otras atmósfera y proporciones que podrían encontrarse en el otro hemisferio.[58] Siempre tuve conciencia de otro espacio en el cual evolucionaran los objetos de mis ensoñaciones. Buscaba otra cosa que el espacio real. De ahí mi curiosidad por el otro hemisferio, donde las cosas podían tal vez transcurrir de manera diferente. (Hoy puedo decirle que no lo encontré en Oceanía.)

En arte lo que importa, sobre todo, es la relación que se establezca entre las cosas. La búsqueda de la posesión de la luz[59] y del espacio en los que vivía me provocaba el deseo de encontrarme con un espacio una luz diferentes que permitieran captar más profundamente ese espacio y esa luz en los cuales justamente vivía, y de los que tenía que tomar conciencia. Por eso, cuando estaba en Tahití, me recogía para ensoñarme con las visiones de Provenza y oponerlas, enfrentarías vigorosamente con las del paisaje de Oceanía."

Y Matisse concluía: "La mayoría de los pintores tienen necesidad de un contacto directo con los objetos para sentir que existen y que no pueden reproducirlos sino bajo condiciones estrictamente físicas. Buscan una luz exterior para poder ver claro dentro de ellos mismos, puesto que el artista o el poeta poseen una luz interior[60] que transforma los objetos para construir un mundo nuevo, sensible, organizado, un mundo viviente que está en él como signo infalible de la divinidad, como reflejo de la divinidad.

Por otra parte, se podría explicar el papel de la realidad creada por el arte y oponerla a la realidad objetiva, que es, por su misma esencia, fría e indiferente."

He aquí algunas observaciones de Matisse sobre Tahití:

"La naturaleza es suntuosa pero no exaltante, una suntuosidad de departamento de familia que no ofrece sorpresas. No se tiene la reacción inmediata que implique la suspensión del

trabajo. La luz es hermosa, pero sobre motivos pequeños entre árboles que no son grandes y que más parecen plantas de interior.

Comprobé: que allí no sentí ninguna reacción pictórica[61] y había nada que hacer salvo andar por los bosquecillos espesos y frescos de las montañas de la isla, a menos que se prefiriera el Lotus, el Lido, el Lafayette, lugares nocturnos de moda, abiertos sin duda para que los europeos no pierdan su inspiración ni los hábitos dionisíacos de la metrópoli.

Uno allí está en un ambiente en el que no se hace nada. La pereza está por encima de todo. Es la que confiere esa amable amoralidad de las costumbres de los insulares, amoralidad que luego se transforma, al cabo de poco tiempo, en algo desmoralizante. Los tahitianos son como los niños. No tienen idea de lo prohibido, ni la noción del bien y del mal. ¿Robar una bicicleta? ¿Para qué? ¿Adónde ir? Habrá que devolverla a su lugar de origen después de una vuelta. ¿Tomar la mujer del prójimo? No hay nada de malo en ello. Y si además uno es blanco, es un honor para la familia y su posteridad.

Las jóvenes de Tahití conservan su naturaleza salvaje e ignorante bajo las modas venidas de París. Van a un bar, beben copetines, y su única lectura son los catálogos de cada temporada que llegan desde las grandes tiendas de París.

Es verdad, también, que allá todo llega tarde y lentamente. Se lee *L'Intransigeant* tres meses después de su aparición. Las actualidades cinematográficas se ven con atraso de hasta cuatro años. Y así pude ver allá este verano la suntuosa recepción que el Rey de Inglaterra le ofreció a Amanoullah; si bien no era de una quemante actualidad, al menos era irónicamente irreverente".

¿Y Gauguin?

"Gauguin partió de Europa como un rebelde. Fue eso lo que lo mantuvo en medio de ese ambiente que a uno lo liquida, como se dice allá. Su carácter combativo, su estado de crucificado lo preservaron del embotamiento general. Las heridas de su amor propio lo mantenían en guardia.

No conservan su recuerdo por allá. Hay una callecita que lleva su nombre cerca de los establecimientos de Fosfatos de Oceanía, pero su director no lo destaca nunca.

Además, está su hijo, que vive en Punaauia. Todo el mundo lo llama Gauguin. Se parece a su padre en el detalle de los párpados caídos y la línea de la nariz. Un hombre magnífico, de unos treinta años, con brazos poderosos. De noche pesca. Como dato particular: no habla francés. Es incluso una excepción en Tahití. Y a diferencia de su padre, su carácter dulce lo ha hecho muy popular. A la manera de Gauguin, otros pintores viven allí y pintan con vigor las bellezas de la isla. Por lo general, son alentados por los nativos. Todos esos pintores admiran la naturaleza, pero sólo al atardecer: la puesta del sol en Moorea. Y no pintan sino eso toda su vida.

Es verdad que las noches son magníficas. Por las tardes, antes que el sol del poniente adquiera ese color flamígero, el cielo es dorado como la miel. Y luego se va azulando con una dulzura infinita.

Ahora bien, a las seis de la mañana ya es de día, un hermoso día. Ferozmente hermoso. Un tiempo tan brillante, tan despejado, parecería que se está en pleno mediodía. Le diré que eso da miedo. Asusta una jornada que comienza con ese sol deslumbrante y que se sabe que no cambiará hasta el anochecer. Es como si la luz se inmovilizara para siempre. Es como si la vida se fijara en una actitud magnífica.

Antes de partir, todo el mundo me decía: ¡Qué suerte tiene usted! Yo contestaba: Yo quisiera estar ya de vuelta. Y aquí estoy."

"La primera vez que vi América", dice Matisse, "es decir Nueva York, a las siete de la noche, ese bloque negro y oro reflejándose en la noche en el agua, quedé completamente extasiado. Alguien dijo cerca de mí, en el barco: 'Parece un vestido de lentejuelas'. Esa idea me ayudó a precisar mi visión. Nueva York se me aparecía como una pepita de oro.

Más tarde, ya en la calle, en la Quinta Avenida, quedé como electrizado y pensé: Vale la pena ir tan lejos (atravesaba América en mi viaje a Tahití) cuando esto me hace sentir lleno de energía.

Las proporciones de la calle y la altura de las casas producen una sensación de espacio. Aquí se respira mejor que en las viejas y estrechas callejuelas. En esta Nueva York siento la amplitud donde el orden inspira seguridad. Uno puede pensar con toda comodidad en una calle de Nueva York, y hay que decir la verdad, eso es casi imposible en nuestro desorden parisiense.

Evidentemente, no estoy hablando de las calles pequeñas, sino de ese espíritu norteamericano que parece realizarse con más y más libertad en el corazón de una ciudad como Nueva York.

Los rascacielos no son en absoluto lo que uno se puede imaginar a través de las fotografías. A partir del décimo piso comienza el cielo porque toda la construcción es devorada por la luz. La luz y sus reflejos aligeran lo pesado de las construcciones. Cuando estamos en la calle, el rascacielos nos da la impresión de una muestra de colores en degradación. Las tonalidades se transforman desde la base hacia la cima. La degradación de un tono que se desvanece en el cielo, asimilándose a la dulzura de la materia celeste con la cual se confunde, confiere al transeúnte una sensación de alivio, inesperada para un visitante europeo. Este alivio corresponde a un sentimiento de liberación, muy útil y necesario para contrabalancear la sobreactividad agobiante de la ciudad.

A menudo, incluso, las construcciones modernas, blancas en su mayoría, están recorridas de la base al tope por grandes nervaduras brillantes de aluminio que permiten captar las proporciones de golpe, sin descomponerlas, como si fueran un espejo de agua. Entonces podemos asociar esta dimensión a todas aquellas otras que nos son familiares, y el rascacielos entra en nosotros como un objeto palpable, de proporciones humanas.

Esto, sin duda, amplía nuestro espacio.

En el Museo de Cluny, por ejemplo, se siente la impresión de paredes cuyas proporciones convenían a la vida medieval. En los castillos del Renacimiento ya se respira mejor. Y así en más. En las vecindades de los rascacielos, la sensación de libertad por la posesión de un gran espacio se afirma plenamente.

Ese espacio que buscaba en Tahití y que no encontré, lo hallé en Nueva York.

Lo innegable es que cuando se contempla la ciudad desde un decimotercero o decimocuarto piso del Hotel Plaza, se ve al Central Park a sus pies y de cada lado los rascacielos de las grandes avenidas, la visión es prodigiosa, y no inhumana, como son inhumanas, por ejemplo, las grandes montañas suizas.[62]

En cuanto a Broadway nocturno, tan ensalzado, no tiene ni ofrece interés duradero. Hay que imaginarse al Boulevard des Italiens multiplicado en altura. La Torre Eiffel iluminada es de otra manera más bella. Los norteamericanos mismos lo reconocen.

Por el contrario, cuando se ve Nueva York desde la costa, hacia el anochecer, todos esos grandes edificios, con diferentes niveles y planos, se colorean de manera distinta y ofrecen un espectáculo delicioso bajo el cielo del veranito de San Juan. Hasta fines de noviembre es una luz muy pura, inmaterial, una luz cristalina opuesta a la de Oceanía, pulposa, envolvente y blanda como la de Turena.[63] Es una luz que parece acariciar las cosas. Es una luz excesivamente pictórica,[64] como la luz de los cielos que pintaban los primitivos italianos."

¿Existe un clima pictórico norteamericano?

"Sin duda, pero que aún no ha sido aprovechado. Cuando los norteamericanos hayan recorrido suficientemente el viejo mundo para darse cuenta de sus riquezas podrán entonces ver su país tal cual es. Y no hablo sólo del clima físico norteamericano, sino del ambiente espiritual en sí. Esa tensión, ese dinamismo constante pueden transformarse en el artista en energía artística que ha de provocar una reacción beneficiosa."[65]

¿Cómo llegaron los norteamericanos a nuestra pintura moderna?

"Los norteamericanos se interesan en la pintura moderna por su traducción inmediata del sentimiento. Esta pintura es más directa que la antigua. Los materiales empleados pierden menos su aspecto natural. Se trata más bien de líneas y colores en movimiento más que de la reproducción de tal o cual personaje u objeto. Por medio de la pintura moderna, los norteamericanos pueden comulgar aún más plenamente los unos con los otros. Está más en relación con la actividad de su espíritu. Esa pintura no los obliga a una especie de identificación de las condiciones de vida material de los objetos representados. Cuando están cansados, su espíritu no se encuentra ante un "vacío de acción" sino que encuentran ante los cuadros modernos, sobre otro plano, su propia actividad. Entonces, se distienden.

Es lo que dije hace veinticinco años en *La Grande Revue:* La pintura debe ser un alivio para el cerebro fatigado por el trabajo del hombre de hoy.

Una de las cosas más deslumbrantes de los Estados Unidos, es la colección Barnes,[66] que está expuesta con un espíritu muy útil para la formación de artistas norteamericanos. Allí, los cuadros clásicos están al lado de los modernos. Un Aduanero Rousseau al lado de un Primitivo, y ese contacto y acercamiento ayuda a los estudiantes a comprender muchas cosas que los académicos no enseñan nunca.

Esta colección presenta las obras con toda franqueza, lo que no es frecuente en los Estados Unidos. La Fundación Barnes llegará sin duda a destruir la presentación artificial y pasada de las colecciones norteamericanas donde los cuadros se muestran apenas, hipócritamente, con una luz misteriosa de templo o catedral. Según una estética corriente allí, esta presentación quiere introducir un cierto misterio, digamos, que resulte favorable a esa relación que se produce entre el espectador y la obra, pero en el fondo lo que produce es un malentendido.

En todo caso la moda o fama de la pintura moderna en los Estados Unidos es, en verdad, una preparación para la difusión de un arte norteamericano.

Por otro lado, en otros ámbitos, la expresión de la energía norteamericana se afirma, ya sea en cinematografía o en arquitectura, donde se procede, deliberadamente y sin remordimientos, a las imitaciones de los castillos del Loire. A veces se encuentran, sin embargo, en el vigesimosexto piso de un edificio, pequeños elementos sobrevivientes; son extrañas formas que parecen sombreros, supremos vestigios, o también en Wall Street, cornisas que coronan la obra dando la impresión de barras negras, inquietantes para el espíritu del transeúnte.

Se dirá que trato de halagar a los norteamericanos, así como se dijo hace algunos años que me dejaba crecer la barba para agradar a los rusos. Pero es evidente, para cualquiera que esté atento, que las nuevas construcciones satisfacen más al espíritu que los feos conjuntos de nuestros diversos estilos que constituían la arquitectura precedente. Quedan, por otro lado, muestras en la Quinta Avenida. Por lo tanto, es fácil de comparar.

La fuerte y recia calidad del norteamericano moderno hace que no esté atado a sus adquisiciones. Por amor al riesgo permite que se destruya el resultado de una jornada con la esperanza de que en el mañana se hará mejor. Estados Unidos tiene la forma y el espíritu de un gran campo de experimentación que para un artista debe ser extremadamente simpático."

¿Y el premio Carnegie?

"La finalidad del premio Carnegie[67] consiste en mostrar a los Estados Unidos lo que se hace en pintura en Europa, y eso sin espíritu de juicio y sin dar preferencia a una tendencia o a otra. Pero lo que es algo desconcertante es que el jurado está constituido por artistas de tendencias tan irremediablemente diferentes que, en definitiva, el resultado no tiene ninguna significación.

El grupo europeo del jurado está compuesto por tres miembros: un francés (siempre elegido entre los pintores de avanzada), un inglés (siempre miembro de la Real Academia de Londres) y un tercer pintor elegido indistintamente en algún país de Europa. Este año fue un austríaco. Hay que

destacar que este tercer miembro no debe tener, preferentemente, una posición de intransigencia, ya que es el 'pintor moderador' por excelencia, para establecer sin duda el equilibrio deseado.

Este año el premio le ha sido dado a Picasso. En segundo término, premiaron a un norteamericano, Brook, y en tercer lugar a Dufresne."

Habla Matisse*

[...] Estamos aún demasiado cerca de esta grandiosa y deslumbrante carrera para intentar cualquier interpretación o para considerarla en una más amplia perspectiva. También nos parece que lo más importante hoy es asegurarnos las opiniones de Matisse, de sus puntos de vista —los de julio de 1951, en su octogésimo segundo aniversario— sobre su propia pintura y sobre las diferentes etapas de una obra que cubre los últimos sesenta años. Escuchemos a Matisse:

"Yo trabajaba en un estudio jurídico, en Saint-Quintin. Cursaba estudios de Derecho. Era época de convalecencia, tras una enfermedad. Conocí a una persona que copiaba cromolitografías, especies de paisajes suizos que se vendían en esa época en álbumes de reproducciones. Compré una caja de colores y me puse a copiarlos. Después, todas las mañanas, de siete a nueve, antes de ir a mis estudios, las pasaba en la Escuela de Quentin Latour, donde trabajaba bajo la dirección de diseñadores textiles. Una vez que el demonio de la pintura me mordió, no lo pude abandonar más. Les pedí a mis padres —finalmente lo conseguí— permiso para ir a París a estudiar pintura en serio.

El único pintor que había entonces en Saint-Quentin se llamaba Paul Louis Couturier que pintaba gallinas y gallineros. Había estudiado con Picot, alumno de Bouguereau, de quien me habló, y con Gustave Moreau, a quien no mencionó nunca. Llegué a París con una recomendación de Couturier para Bouguereau.

Le mostré algunos de mis primeros cuadros a Bouguereau,

*Resumen de "Matisse speaks", entrevista con Tériade, *Art News Annual*, N° 21, 1952.

quien me dijo que yo ignoraba la perspectiva. Estaba en su taller, rehaciendo por tercera vez un cuadro suyo que había tenido gran aceptación en el Salón: *Le Guêpier* (una joven perseguida por el amor). El original, que había figurado en el Salón estaba allí; a su lado, una copia terminada y sobre el caballete una tela desnuda sobre la que estaba dibujando una copia de esta copia. Dos de sus amigos estaban ahí: Truphême, uno de los laureados del grupo de Artistas Franceses y director de la Escuela Municipal de dibujos del Boulevard Montparnasse, y el otro llamado Guignon, también pintor del mismo grupo, que sólo pintaba olivares de Menton. Bouguereau rehacía literalmente su cuadro por tercera vez. Y sus amigos exclamaban: "¡Oh, señor Bouguereau! ¡Qué hombre consciente es usted!" A lo que Bouguereau respondía: "¡Ah, sí! Soy muy trabajador pero el arte es difícil".

Vi la inconsciencia de esos hombres (inconscientes porque en realidad eran sinceros) marcados por el arte oficial y el instituto y comprendí que de ese ambiente yo no iba a sacar ningún provecho.

Fui a la Academia Julian y me inscribí en el Concurso del Premio de Roma, en la Escuela de Bellas Artes. Uno de mis amigos trató de convencerme de que no había nada que aprender en la Escuela de Roma y comencé a trabajar según mis propias experiencias. Me ayudó enormemente en esa tarea el haber encontrado a Gustave Moreau, en cuyo taller comencé a trabajar, y en donde conocí a Dufy y a Rouault. Moreau se interesó por mi obra. Era un hombre culto, que a diferencia de los otros profesores que no tenían en sus cabezas sino la idea fija de un período o un estilo —el académico contemporáneo, es decir el propio, el residuo de las convenciones—, incitaba a sus alumnos a considerar toda clase de pinturas.

Hacíamos copias en el Louvre, tanto para estudiar a los maestros como porque sabíamos que el gobierno las adquiría. Sin embargo, estas copias debían estar trabajadas con exactitud minuciosa y ser fieles a la letra, no al espíritu del cuadro. Por eso, los cuadros que tenían verdadero éxito ante la comisión de compras eran los que hacían las madres, esposas

e hijas de los guardianes del Museo. No aceptaban nuestras copias, sino por caridad o, en otras oportunidades, cuando Roger Marx[68] intercedía por nosotros.

A mí me hubiera gustado hacer copias literales como las de las madres, esposas e hijas de los guardianes pero me resultaba imposible.

Lo que es tomado por audacia no es sino la prueba de la dificultad para hacer tal o cual cosa. Es así como la libertad es realmente la imposibilidad de seguir la vía tomada por todo el mundo; la libertad consiste en seguir el camino que nuestras cualidades nos inducen a tomar.

Entre los cuadros que copié en esa época, me acuerdo del *Retrato de Baltasar Castiglione*, de Rafael; el *Narciso*, de Poussin, *La caza*, de Annibale Carracci; *El Cristo muerto*, de Philippe de Champaigne. En cuanto a la naturaleza muerta de David de Heim, la recomencé algunos años más tarde, siguiendo los métodos de la composición moderna.

Hacia 1896 —en ese tiempo yo estaba en la Escuela de Bellas Artes— vivía en Saint-Michel y el pintor Wéry vivía al lado. Wéry estaba influenciado por los Impresionistas sobre todo por Sisley. Un verano nos fuimos a Bretaña[69] juntos. Mientras trabajábamos observé que Wéry lograba mayor luminosidad con sus colores primarios de lo que me era dable obtener con mi paleta, que era la de los grandes pintores de la antigüedad. Esta fue la primera etapa de mi evolución, que me permitió volver a París liberado de la influencia del Louvre. Ya me dirigía hacia el color.

No llegué a la búsqueda del color a través del estudio de otros cuadros sino del ambiente exterior, es decir, de la revelación de la luz en la naturaleza. En Saint-Tropez conocí a Signac y a Cross, teóricos del Divisionismo. En su compañía trabajé en mi cuadro *Terraza en Saint-Tropez*, que representa en realidad el cobertizo destinado a los botes de la casa de Signac. También pinté la gran composición titulada *Lujo, calma y voluptuosidad*, que siempre ha figurado en la colección Signac.[70] Es una tela hecha con los colores puros del arco iris. Todas las telas de esta escuela [el Divisionismo] producían el mismo efecto: un poco de rosa, un poco de azul, un poco de

verde —una paleta muy limitada con la cual no me sentía muy cómodo. Cross irte dijo que yo no me apoyaría por mucho tiempo en esa teoría, pero sin explicarme por qué. Lo comprendí poco después. Mis colores dominantes, sin estar sostenidos ni destacados por los contrastes, eran, en realidad, devorados por esos contrastes, a los que yo confería tanta importancia como a los dominantes. Esto me llevó a pintar colores lisos: eso fue el Fovismo. El Fovismo fue, en primer lugar, un breve momento en el que pensamos que era necesario exaltar todos los colores juntos, sin sacrificar ninguno. Después volvimos a los matices, que nos dieron elementos más flexibles que los tonos lisos y uniformes.

La estética de los Impresionistas nos parecía tan insuficiente como la de los pintores del Louvre, pues nosotros queríamos ir directamente a nuestras necesidades de expresión. El artista, cargado con todas las técnicas del pasado y del presente, se preguntaba: "¿Qué es lo que quiero?" Esa fue la ansiedad dominante del Fovismo, Al partir de sí mismo, de su interior, luego de colocar simplemente tres manchas de color, el artista comienza a liberarse de sus ataduras.

Este período duró un tiempo, algunos años, incluso. Una vez llegado al punto donde uno toma conciencia de la calidad de los propios deseos, uno comienza a considerar el tema que está elaborando; hay que modificar entonces los métodos de manera de hacerse inteligible a los demás y, al mismo tiempo, organizar las propias posibilidades.

El hombre que ha meditado sobre sí mismo durante un tiempo, vuelve luego a la vida con un mayor sentido del lugar que puede ocupar. Esto le ha de permitir actuar con mayor eficacia.

Mi maestro Gustave Moreau decía que los amaneramientos de un estilo pronto se vuelven contra él, y que las cualidades de una tela deben, en consecuencia, ser sólidas para evitar que se malogre. Esta idea me llevó a observar y estudiar todo lo que concierne a técnicas, aparentemente extraordinarias.

El epíteto Fauve jamás fue aceptado por los pintores *fauves;* lo hemos considerado siempre como una etiqueta impuesta por los críticos, y nada más que eso. Fue Vauxcelles quien

inventó el término. Exponíamos en el Salón de Otoño; Derain, Manguin, Marquet, Puy y algunos otros estaban expuestos en conjunto en una de las grandes galerías. El escultor Marque exponía en el centro de esta sala un busto de niño, esculpido a la manera italiana. Vauxcelles entró en la sala y dijo: "Miren, un Donatello en medio de las fieras (fauves)".

Con ese mismo espíritu trabajaba un grupo: Vlaminck, Derain, Dufy, Friesz, Braque. Después, cada uno desechó, de acuerdo con su personalidad, la parte del Fovismo que encontraba excesiva, lo que equivalía, en parte, a buscar su propio camino.

Los viajes a Marruecos[71] me ayudaron a concretar esta transición[72] y a retomar el contacto con la naturaleza mucho más eficazmente de lo que lo permitiría la aplicación de una teoría viva, aunque algo limitada, como el Fovismo. Encontré los paisajes de Marruecos exactamente iguales a las descripciones de las novelas de Pierre Loti o a los cuadros de Delacroix. Una mañana en Tánger, al dar un paseo a caballo, iba por un prado donde las altas flores llegaban hasta el cuello y la boca del animal. Yo me preguntaba dónde había conocido semejante experiencia: fue cuando leí una descripción de Loti en *Au Maroc*.

Mi cuadro *Los marroquíes* es difícil de describir con palabras. Representa el comienzo de mi expresión a través del color, de los negros y sus contrastes.[73]

Es la representación de marroquíes recostados[74] sobre una terraza, con sandías y calabazas."

[Sobre la escuela que admiradores de Matisse organizaron para que enseñara en ella]: "Hacia 1908[75] algunos jóvenes pintores tuvieron necesidad de ayuda. Habla en ese momento un lugar libre en el Convento de los Pájaros; lo alquilamos para hacer un taller donde pudiéramos trabajar en conjunto. Yo pasaba a la noche, cada tanto, para ver lo que hacían. Lo llamaban mi 'Academia'. Pronto comprendí que estaba dejando de lado mi propio trabajo y que perdía energías (en corregir a los otros). Después de cada crítica, tenía ante mí a dóciles corderos a los que tenía constantemente que hacer reaccionar para conseguir leones. También

me planteé la pregunta de si yo estaba destinado a ser pintor o profesor. Decidí que era pintor y pronto abandoné la escuela. Entre los alumnos estaban Purrmann (miembro de la Academia de Berlín y profesor en esa ciudad), Grünwald (profesor de Estocolmo) y el escandinavo Sorese.

Entre los coleccionistas que se interesaron por mi trabajo desde temprano debo citar a dos rusos, Schukin y Morosov. El primero, de alrededor de cincuenta años, vivía en Moscú y era importador de tejidos orientales. Era vegetariano y extremadamente sobrio. Pasaba cuatro meses del año en Europa, viajando por todos lados. Gustaba de los placeres profundos y serenos. En París, su pasatiempo favorito consistía en visitar las colecciones egipcias del Louvre, y allí descubría paralelos con los campesinos de Cézanne; consideraba que los leones de Micenas eran la innegable obra maestra de todo el arte. Vino un día a ver mi trabajo en Saint Michel, Vio una naturaleza muerta, colgada en la pared, y me dijo: "La compro, pero necesito primero tenerla varios días en casa. Si puedo soportarla y si me interesa, siempre la conservo". Tuve la suerte de que pudiera soportarla, ya que pasó la primera prueba, y mi naturaleza muerta no lo cansó. Fue así como volvió y me encomendó una serie de grandes cuadros destinados a la decoración de su casa en Moscú, el viejo palacio de los príncipes Trubetzkoy, construido bajo el reinado de Catalina II. Después me pidió dos decoraciones para la escalera de su palacio, y fue entonces cuando pinté *La Música* y *La Danza*. Morosov, un coloso ruso, veinte años más joven que Schukin, tenía una fábrica de tres mil obreros, y se había casado con una bailarina. Le encargó a Maurice Denis un cuadro y Denis le pintó *Los amores de Psyché*. En el mismo ambiente, había seis grandes esculturas de Maillol. Me compró entre otras pinturas *La ventana de Tánger*,[76] *Los marroquíes en la terraza* y *La puerta de la Casbah*. Los cuadros de estos dos coleccionistas pertenecen ahora al Museo de Arte Occidental de Moscú.

Cuando Morosov iba a casa de Ambroise Vollard, le decía: 'Quiero ver un hermoso Cézanne'. Mientras que Schukin le pedía ver todos los Cézanne que tuviera a la venta, y hacía su propia elección."

[Sobre el Cubismo] "Braque[77] volvió del Sur con un paisaje que representaba un poblado al borde del mar visto desde lo alto. Había un amplio fondo de mar y un cielo en el cual se continuaban los techos del caserío, techos que tenían los colores del cielo y del agua. Vi el cuadro en el taller de Picasso, quien lo discutía con sus amigos. De vuelta a París, Braque hizo un retrato de mujer sobre un sofá en el que el dibujo y los valores estaban descompuestos. El Cubismo sale de Cézanne, quien sostenía que todo es cilíndrico o cúbico. Era una época en que no nos sentíamos presos en un uniforme y lo que se podía descubrir de audacia y novedad en el cuadro de un amigo nos pertenecía a todos.[78]

El Cubismo cumplió una función esencial en la lucha contra la delicuescencia del impresionismo.

La investigación del plano hecha por los cubistas se apoyaba sobre la realidad. La que haga un pintor lírico acude a la imaginación. Es la imaginación la que da al cuadro espacio y profundidad. Los cubistas imponían por la fuerza a la imaginación del espectador un espacio rigurosamente definido entre cada objeto. Desde otro punto de vista, el Cubismo es una clase de realismo descriptivo.[79]

Yo iba a menudo a casa de Gertrude Stein en la calle Fleurus y en el trayecto pasaba delante de un pequeño negocio de antigüedades. Observé un día en la vitrina una cabecita negra esculpida en madera que me recordó las inmensas cabezas de porfirio rojo de las colecciones egipcias del Louvre. Yo tenía la idea de que los métodos de escritura de las formas que usaron las dos civilizaciones eran los mismos, por diferentes que ellas fueran entre sí. Por unos pocos francos compré esa cabeza y la llevé a lo de Gertrude Stein. Allí lo encontré a Picasso, quien quedó muy impresionado [con esta escultura]. Tuvimos una larga discusión y ése fue el origen de nuestro interés por el arte negro, interés que hemos testimoniado en mayor o menor grado en nuestros cuadros.

Era un tiempo de nuevas conquistas. No nos conocíamos muy bien, aún, a nosotros mismos; y no sentíamos la necesidad de protegernos contra influencias extranjeras, que por

otra parte podrían enriquecernos, y hacernos más exigentes en relación con nuestros medios de expresión.

Fovismo, exaltación del color; precisión del dibujo, debida al cubismo; visitas al Louvre, influencias exóticas a través del canal del museo etnográfico del antiguo Trocadero, fueron entre otros los elementos que modelaron el paisaje en el que vivíamos, en el que viajábamos y de los que todos descendemos. Era un tiempo de cosmogonía artística. A pesar de las presiones de ciertos sectores convencionales, la guerra (1914-1918) no ejerció influencia alguna sobre el tema de la pintura, ya que no pintábamos más temas propiamente dichos. Para aquellos que podían todavía trabajar[80] no hubo en realidad sino una restricción de medios, mientras que aquellos que no lo hacían, sintieron un cúmulo de deseos que sólo pudieron satisfacer cuando volvió la paz. De esta época son dos grandes telas mías: *Doncellas en la ribera* y *La lección de piano*".[81]

[Sobre Niza] "Abandoné l'Estaque, por el viento, después contraje una bronquitis. Vine a Niza para cuidarme, pero llovió durante un mes entero. Al final, decidí dejar la ciudad. Al día siguiente el mistral se llevaba las nubes y hubo un tiempo magnífico.[82] Decidí no abandonar Niza y prácticamente pasé allí el resto de mi vida.

En los comienzos de 1918 yo vivía en el Hotel Beau-Rivage. Al invierno siguiente me fui al Hotel de la Méditerranée,[83] donde durante cinco años me instalé desde octubre a mayo. Después tomé un departamento, 1, Plaza Charles Félix, en el último piso, desde donde se domina la Plaza del Mercado y el mar.

Trabajé en Niza como hubiera trabajado en cualquier otro lugar. Las ventanas siempre me interesaron porque son un pasaje entre lo exterior y lo interior. En cuanto a las odaliscas, las había visto en Marruecos y, cuando volví a Francia, estaba en condiciones de llevarlas a la tela sin artificios.

Una obra de arte tiene una significación distinta de acuerdo con la época en que se la examine. ¿Debemos encerrarnos en nuestro tiempo y considerarla con la sensibilidad de hoy? ¿O debemos estudiar la época que la vio nacer, ubicarla

en su tiempo, verla con los medios de aquel período en que vio la luz, en un contexto de creaciones paralelas (literatura, música) que permita que comprendamos lo que esa obra significó y lo que aportó a sus contemporáneos? Evidentemente, una parte del placer de su existencia presente y de su acción moderna se pierde si se examina la obra de arte desde el punto de vista de su nacimiento. En cada época una obra de arte aporta al hombre un placer que proviene de la comunión entre la obra y quien la contemple. Si el espectador renuncia a su calidad de tal para identificarse con la calidad espiritual de quienes vivieron en la época en que la obra en cuestión fue creada, se empobrece y enturbia la plenitud de su placer, un poco como el hombre que escarba con celos retrospectivos el pasado de la mujer a quien ama hoy.

Por eso, los artistas siempre han sentido la necesidad de enriquecer sus temas, elegidos en no importa qué época, con los elementos de su propio tiempo y mostrarlos bajo apariencias conformes a su época. Lo hicieron los pintores del Renacimiento; las escenas bíblicas de Rembrandt están llenas de anacronismos, pero respetó la fuerza y la humanidad de la Biblia, mientras que James Tissot, que vivió realmente en Tierra Santa y trabajó con documentos antiguos, no hizo sino cuadros anecdóticos, sin envergadura ni poder evocativo.

Soy demasiado contrario a lo pintoresco para que los viajes me hayan dado[84] mucho. Recorrí rápidamente Italia.[85] Fui a España. Incluso pasé un invierno en Sevilla. Fui a Moscú en 1910 invitado por Schukin; Moscú me pareció una inmensa ciudad asiática.[86] Fui a Tahití en 1930. En Tahití pude apreciar la luz —la luz como pura materia— y la tierra de coral. Es un país a la vez deslumbrante y lleno de hastío. Esta tierra ignora las preocupaciones, mientras que nosotros tenemos las nuestras desde la edad más tierna. Tal vez esas preocupaciones nos ayuden a mantenernos. Allá el tiempo es hermoso desde el alba y no cambia hasta el atardecer. Una felicidad que llega a ese punto de inmovilidad es fastidiosa."[87]

Reflexiones transcriptas por Tériade*

La fotografía ha molestado mucho a la imaginación porque ha hecho ver las cosas desde fuera del sentimiento. Cuando quise liberarme de todas las influencias que impiden ver la naturaleza de una manera personal, copié fotografías.[88]

Estamos cargados con el sentimiento de los artistas que nos precedieron. La fotografía puede liberarnos de imaginaciones anteriores. La fotografía ha determinado muy claramente cuál es la pintura-traducción de sentimientos y cuál es la pintura-descriptiva. Esta última es ya algo inútil.

Las cosas que se adquieren conscientemente nos permiten expresarnos inconscientemente con cierta riqueza. Por otra parte, el enriquecimiento inconsciente[89] del artista es el resultado de todo lo que ve y traduce pictóricamente sin pensarlo. Una acacia del Vesubio, su movimiento, su gracia esbelta, me ha llevado a concebir el cuerpo de una mujer que baila. Al ver alguno de mis cuadros no pienso jamás en los orígenes de la emoción [90] que motivaron tal figura, tal objeto o tal movimiento. El ensueño del hombre que ha viajado es distinto y más rico que el del hombre que jamás lo ha hecho. La divagación de un espíritu culto y la de uno inculto no tienen en común sino un cierto estado de pasividad. Se entra en un estado de creación mediante un trabajo consciente. Preparar un cuadro no es trabajar compartimentos aislados. Preparar su ejecución es comenzar a nutrir su sentimiento con estudios que tengan cierta analogía[91] con el cuadro; es entonces cuando podemos encarar la elección de los elementos. Son esos estudios los que permiten al pintor liberar el

* Extractos de "Émancipation de la peinture", *Minotaure*, vol. 1, N° 3-4, 1933.

inconsciente. El acuerdo de todos los elementos del cuadro que participan de la unidad de sentimiento ocasionado por el trabajo impone al espíritu una traducción espontánea del sentimiento, que no viene de una cosa simple sino de algo complejo y que se ha simplificado mediante la depuración del tema y del espíritu de quien lo tradujo.

No podemos poner orden en nosotros mismos liberándonos de lo que no tenemos, porque con esto sólo crearíamos el vacío, y el vacío no es el orden ni la pureza.

Ideas comentadas por Tériade*

Cuando los medios se sobrerrefinan, se debilitan, y su poder de expresión se agota.[92] Entonces hay que volver a los principios esenciales que formaron el lenguaje humano. Ahí es cuando los principios "crecen", se revitalizan y nos dan la vida. Los cuadros que son refinamientos, degradaciones sutiles, esfumaciones sin energía, llaman a hermosos azules, hermosos rojos, hermosos amarillos, a materias que conmuevan el fondo sensual de los hombres. Es el punto de partida del Fovismo: el coraje de volver a encontrar la pureza de los medios.

Nuestros sentidos tienen una edad de desarrollo que no viene del ambiente inmediato, sino de un momento de la civilización. Nacemos con la sensibilidad de una época de civilización.[93] Y eso cuenta mucho más que todo lo que podamos aprender de una época. Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de ese individuo sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquièr cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara nada más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción; la producción nos es impuesta.

En mis últimos cuadros están las conquistas de los últimos veinte años, que se hallan en mi fondo esencial, que son mi esencia misma.

La reacción de una etapa es tan importante como el tema, ya que esta reacción parte de mí y no del tema. Es a partir de mi interpretación que yo reacciono continuamente hasta que

* Extractos de "Constance du fauvisme", *Minotaure* vol. II, N° 9, 1936.

mi trabajo está de acuerdo conmigo. Como quien pule una frase, retrabaja, redescubre.

En cada etapa, llego a un equilibrio, a una conclusión. En la siguiente sesión, si encuentro una debilidad en el conjunto, me reintroduzco en el cuadro por esa debilidad —entro por esa brecha— y lo reconcibo en su totalidad. Si bien todo retoma movimiento y si bien cada uno de los elementos no es sino una parte de las fuerzas (como en una orquestación) todo puede ser cambiado en su apariencia, aunque el sentimiento perseguido sea siempre el mismo. Un negro puede reemplazar muy bien a un azul ya que en el fondo la expresión proviene de las relaciones. Uno no es esclavo de un azul, de un verde o de un rojo.[94] Uno puede cambiar las relaciones modificando la cantidad de elementos, sin cambiar su naturaleza. Es decir, el cuadro será siempre hecho con un azul, un amarillo y un verde, pero las cantidades estarán modificadas.[95] O bien uno puede precisar las relaciones que constituyen la expresión del cuadro reemplazando el azul[96] por un negro, como en la orquesta se reemplaza una trompeta por un óboe.[97]

En la última etapa el pintor se encuentra liberado y su emoción se da por entera en la obra. En todo caso, él mismo está descargado.

Modernismo y tradición*

Es innegable que París ha sido, en estos últimos cincuenta años, el centro de todos los esfuerzos artísticos importantes. En otros lados, los artistas se contentan con seguir caminos abiertos por otros, mientras que en París hay espíritu de aventura y coraje, indispensables a todo trabajo de creación que ha hecho de esta ciudad un centro artístico.

Cuando empecé a pintar, no estábamos en desacuerdo con nuestros maestros, y aventurábamos nuestras opiniones lenta y prudentemente. Los Impresionistas eran los guías reconocidos y los Posimpresionistas seguían sus huellas. Nosotros, los pintores jóvenes, recorríamos la calle Lafitte mirando las galerías que exponían sus cuadros y, al trabajar, los teníamos presentes en nuestra mente. En lo que a mí concierne, terminada la Academia de Bellas Artes, ocupaba mi tiempo en hacer copias en el Louvre, sometiéndome a la influencia de maestros tan indudables como Rafael, Poussin, Chardin y los flamencos. Yo sentía que los métodos de los impresionistas no eran para mí. Yo quería ver más allá de sus sutiles gradaciones de tonos y de sus experimentaciones continuas. En una palabra, yo quería comprenderme a mí mismo. A la salida del Louvre, atravesando el Sena a la altura del Puente de las Artes, yo veía otros temas para mi trabajo artístico.

"¿Y bien, qué busca usted entonces", me preguntó un día mi maestro Gustave Moreau. "Algo que no está en el Louvre pero que está allí", le respondí, señalando con un dedo unas embarcaciones sobre el Sena. "¿Y usted piensa que los maestros del Louvre no lo vieron?", contestó Moreau. En reali-

* "Henri Matisse on Modernism and Tradition", *The Studio*, IX, N° 50, mayo de 1935.

dad lo que yo veía en el Louvre no actuaba sobre mí de manera directa, y allí me sentía como en una biblioteca que encierra obras del pasado y yo quería crear algo partiendo de mi propia experiencia[98] Así fue como comencé a trabajar solo.

Fue entonces cuando conocí a un hombre joven, alto y delgado, que a partir de esa época adquirirá una respetable robustez: era Derain. Vivimos algún tiempo juntos en Collioure, donde trabajamos sin respiro estimulándonos parejamente el uno al otro: los métodos empleados por nuestros mayores en el campo de la pintura no podían ayudarnos a concretar la verdadera representación de nuestras sensaciones; buscamos, entonces, métodos nuevos. Después de todo, cada generación siente esa necesidad. Es verdad que en ese momento el campo de acción era más vasto que el de hoy y que la tradición había caído más bien en desgracia (por haber sido por tanto tiempo respetada).

La simplificación de la forma, su reducción a contornos geométricos fundamentales, de los cuales Seurat era el adalid, fue la gran innovación de ese tiempo. Esta nueva técnica produjo una fuerte impresión en mí: la Pintura, por fin, había sido llevada a una fórmula científica; se rompía con el empirismo que la había precedido. Estaba intrigado de tal manera por este extraordinario método que estudié el Posimpresionismo, pero en realidad sabía muy bien que una obra realizada según los medios que ofrecía este método estaba limitada por una enorme adhesión a reglas estrictamente lógicas. La gente que constituía mi grupo conocía ese sentimiento. Ante una tela que acababa de terminar, Cross me dijo: "Usted no quedará mucho tiempo con nosotros".

Ante un cuadro posimpresionista, el tema está destacado por una serie de planos contrastantes que permanecen en segundo término. Para mí el tema de un cuadro y el fondo de ese cuadro tienen el mismo valor, o para decirlo más claramente, ningún punto es más importante que otro: sólo cuenta la composición, el planteamiento general. El cuadro está hecho de la combinación de superficies diferentemente coloreadas,[99] combinación que, como resultado, crea una expresión. De la misma manera que en una armonía musical

cada nota es una parte del todo, también deseaba yo que cada color tuviera un valor contributivo.[100] Un cuadro es la coordinación de ritmos controlados.[101] Es así como se puede transformar una superficie que aparecía roja-verde-azul-negra en otra blanca-azul-roja-verde; es el mismo cuadro, la misma sensación presentada de manera diferente, pero los ritmos han cambiado. La diferencia entre las dos telas es la de dos aspectos de un tablero de ajedrez en el transcurso de una partida. La fisonomía del tablero cambia continuamente en el curso del juego, pero las intenciones de los jugadores que mueven las piezas permanecen constantes.

Decidí entonces alejar toda preocupación por la verosimilitud. No me interesaba copiar un objeto. ¿Por qué iba a pintar el aspecto exterior de una manzana, incluso con la mayor exactitud posible? ¿Cuál era el interés de copiar un objeto que la naturaleza nos da en cantidades ilimitadas y al que siempre se puede concebir más hermoso? Lo importante es la relación del objeto con el artista, con su personalidad, y el poder que el artista conserva de organizar sus sensaciones y emociones.

Tengo un gran cariño por el color puro, claro, brillante y siempre me sorprendo cuando veo hermosos colores ensuciados y empañados sin necesidad.

Una gran conquista moderna es la de haber encontrado el secreto de la expresión mediante el color, a lo que se agregó, con lo que se llama Fovismo y los movimientos que vinieron a continuación, la expresión por el dibujo; el contorno, las líneas y su dirección. En suma, la tradición ha sido prolongada por nuevos métodos de expresión y enriquecida en esta dirección tanto como fue posible

Sería un error pensar que se ha producido una fractura en la continuidad del desenvolvimiento de la pintura desde los comienzos hasta los pintores de hoy. Si abandonara la tradición, el artista no conocería sino un éxito efímero y su nombre sería pronto olvidado.

Me parece que hoy vivimos en un período de fermentación que promete producir obras importantes y durables. Pero, si no me equivoco, sólo la forma plástica encierra un

valor verdadero. Siempre he considerado que gran parte de la belleza de un cuadro proviene del combate en que el artista está empeñado con su limitado medio de expresión.

Una última palabra sobre el término Fovismo, con el que se denomina esta escuela de pintura, nombre que ha intrigado sobremanera y que ha sido objeto de numerosos comentarios, más o menos apropiados. La expresión tiene como autor al crítico de arte Louis Vauxcelles, quien, al entrar en una de las salas del Salón de Otoño, donde estaba expuesta entre cuadros de esta generación, una estatua esculpida en un estilo Renacimiento italiano —obra del escultor Marque—, gritó: "¡Oh! Donatello entre las fieras". Esto muestra que no hay que conceder sino una importancia relativa a las características que califican y distinguen tal o cual escuela, y que, a pesar de la comodidad momentánea de ese término, limitan la vida de un movimiento y actúan contra el reconocimiento del individuo.

Carta a Raymond Escholier
Las bañistas de Cézanne*

Niza, 10 de noviembre de 1936

Le mandé ayer a su representante *Las bañistas*[102] de Cézanne. Vi embalar cuidadosamente el cuadro que debía salir anoche mismo para el Petit Palais.

Permítame decirle que este cuadro es de primera categoría dentro de la obra de Cézanne, ya que es de una realización muy densa, muy completa, y con una composición que ha ensayado en muchos trabajos anteriores, que figuran en colecciones importantes, pero que observados no son sino estudios preliminares que culminan en esta tela.

He tenido esta tela en mi poder[103] durante treinta y siete años,[104] y creo que la conozco bastante, no del todo, espero; ella me ha sostenido moralmente en momentos críticos de mi aventura artística; fortaleció mi fe y mi esperanza.[105] Con estos títulos, déjeme pedirle, que le dé usted el lugar que ese cuadro exige para que pueda mostrar todas sus posibilidades. Le hacen falta luz y distancia. Es sabrosa en color y materia y desde la distancia adecuada muestra el poder de la fuerza de sus líneas y la sobriedad excepcional de las relaciones.

Yo sé que no necesito decirle a usted esto, pero sin embargo creo que es mi deber hacerlo; acepte este pedido, se lo ruego, como el excusable testimonio de mi admiración[106] por esta obra que no ha dejado de crecer desde que la tuve.

Déjeme agradecerle los cuidados que usted le prodigará, y es con toda mi confianza que se la envío...

* Publicada por Raymond Escholier en *Henri Matisse*, París, Librería Floury, 1937.

Notas

[1] A la pregunta planteada por el encuestador de *Lettres Françaises*: ¿Hay un divorcio entre el arte y el público? ¿Ese divorcio es el resultado del otro, del que existe entre el arte y la realidad?", Matisse respondió: "El arte no podría ser retardado por el peso muerto del público. Pero actualmente no hay más divorcio entre arte y público. Conocí ese divorcio en mi juventud. Yo resistí sin hacer concesiones. E incluso el público vino. El divorcio entre arte y público, ¿resultaría de un divorcio entre arte y realidad? Yo no me alejo jamás de la tierra, es verdad, y el público encuentra siempre en mí un pequeño pasaje. Pero cuando yo vine no existía ese pasaje. Si el artista está dotado, se va a él como a la fuente viviente" (*L'art et le public*, 1946).

[2] Cristian Tetzen Lund.

[3] Al evocar el Tánger donde trabajaba su tela *Zorah en la terraza*, escribe a Camoin en 1912: "Es una tela decorativa la que debo hacer y pienso que lo será" ("Correspondencia Henri Matisse-Ch. Camoin", publicada por Danièle Girandy, *Revista del Arte*, N° 12, 1971). A propósito de esas grandes telas de aquellos años, le confió a Gaston Diehl: "Yo habría hecho aún más trabajos decorativos si me los hubieran encargado". (Diehl, 1954).

[4] Durante una entrevista con Dorothy Dudley ("Matisse fresco in Meron", *Hound and Horr*, 7, N° 2, enero-marzo de 1934): [Para ser pintor] una mujer debe llevar una vida por completo consagrada a la pintura; es lo único necesario, por poco que esté dotada. Es lo que yo he hecho. No he pensado sino en mi trabajo. Y me he preguntado cada día si hacía lo esencial para estar en condiciones de pintar. Todo eso es difícil. Eso significa que debe conservarse la calma, el equilibrio y mantenerse apartado de toda distracción. Francis Carco transcribe las siguientes reflexiones: "Comprende usted, ahora, por qué no me aburro jamás. Desde hace más de cincuenta años no he parado un instante de trabajar. Desde las nueve al mediodía, primera parte. Almuerzo. Luego una siestita, a las dos retomo mis pinceles hasta la noche. Usted no me creerá. Todos los domingos me veo forzado a contarles mentiras a mis modelos. Les prometo que cada domingo va a ser el último en que les pido que posen, Claro que les pago doble. Cuando no las siento muy convencidas les juro darles días libres en el transcurso de la semana. 'Pero, señor Matisse', me decía una, 'hace meses que estamos así, y yo no tengo una sola tarde libre.' ¡Las pobres! No comprendían, pero yo no podía sacrificar mis domingos por el hecho de que ellas tuvieran novio. Póngase usted en mi lugar. Cuando yo vivía en el Hotel del Mediterráneo, la Batalla de las Flores era casi un suplicio. ¡Todas esas músicas, esos carruajes, ese bullicio en la calle! Las modelos

no podían participar de esa fiesta, entonces las instalaba frente a las ventanas y las pintaba de espaldas. ¿Qué quiere usted? No sé improvisar. Para que las cosas anden necesito trabajar y buscar mis ideas desde la víspera." (Carco, 1953). Y Russell Warren Howe: "Hay que trabajar a diario, con horas fijas. Con disciplina, como un obrero. Quien haya hecho algo que valga no lo ha podido hacer de otra manera. Trabajé a lo largo de mi vida el día entero" (Howe, 1940).

[5] Obras debidas respectivamente a Marcel Sembat, Élie Faure, Jules Romains, Charles Vildrac y Leen Werth.

[6] Perdido en ese medio incoherente que me abatió desde el primer día de mi llegada al taller Julian, por la "perfección" de las figuras pintadas que se fabricaban de lunes a sábado con la insignificancia de esa "perfección" vacía que me producía vértigo, me dejé arrastrar a la Escuela de Bellas Artes, y allí, en ese patio con paredes de vidrio, lleno de vaciados y yesos clásicos, donde Gustave Moreau y otros dos profesores, Bonnard y Gérôme, corregían a los postulantes a la entrada de los Talleres, allí, cerca de Gustave Moreau, y gracias a él, encontré un estímulo inteligente (Escholier, 1956).

[7] "Humilde escolar, cuando llegué al taller Bouguereau, y vi el cuadro que había que hacer en la semana, me dije que jamás podría hacer eso. Pero cuando, en el Museo de Lille, estudié las *Jóvenes* y las *Viejas* de Goya, sentí un entusiasmo y una orientación exactas para mi trabajo" (Fels, 1929). Ante esos Goya, Matisse descubrió "que la pintura podía ser un lenguaje, e incluso que la pintura podía no ser sino eso" (Ideas de Matisse, publicadas por el padre Couturier en *L'art sacré*, Nº 11-12, julio-agosto de 1951). "Entonces pensé que podría pintar" (Couturier, 1962).

[8] "¿Qué recuerdos guarda usted de sus profesores?", le preguntarán a H. M. en 1942. "Un solo gran maestro entre muchos: Gustave Moreau, quien logró formar, entre numerosos alumnos, algunos artistas auténticos. La gran calidad de Gustave Moreau fue considerar al espíritu de un joven alumno como un elemento en constante desarrollo a lo largo de su vida, y no a ayudarlo a avanzar y pasar las diferentes pruebas escolares que aunque el artista las salve aun en grandes concursos lo dejen en su treintena con un espíritu desvirtuado, una sensibilidad y medios de tal manera limitados que si no tiene solucionado su problema material, sólo le queda, por medio de un casamiento y la ayuda de una mujer representativa, la posibilidad de continuar su camino en el mundo" (Primera entrevista radiofónica de 1942, citada en Schneider, 1970). "Sin ninguna duda, la enseñanza dada en Bellas Artes, cuya culminación está en el Concurso de Roma, es mortal para los artistas jóvenes." Esto lo dirá Matisse, el mismo año 1942, en una segunda entrevista radiofónica. "Porque los empuja a la imitación de una

perfección hueca; y sus cuadros nos hacen pensar en las comidas de utilería que se sirven en el escenario de la Opera Cómica [...] Porque, despojados de su instinto y curiosidad, se lleva a los pobres artistas 'desvalidos' para siempre a esa época de su vida que va de los quince a los veinte años y que compromete la vida para siempre. En definitiva, ese ambiente Bellas Artes - Premio Roma es una sociedad de socorros mutuos de donde no ha salido nunca nada duradero." "Bueno, pero, señor Matisse" —pregunta su interlocutor— "¿cómo puede el Estado interesarse eficazmente en los jóvenes artistas?" "Organizando talleres libres donde los jóvenes pintores pudieran hacer corregir sus trabajos por un maestro de su propia elección. Por otro lado, en lugar de todas las exigencias del Premio Roma y el sostén que el Estado dispensa en los Salones, se podrían dar becas: viajes a artistas que conjuguen dones y carácter sólido para que fuesen a estudiar con toda libertad al extranjero, en nuestras colonias, incluso en Francia, a cualquier parte que quieran y donde sientan la posibilidad de desenvolverse y enriquecerse" (Schneider, 1970).

"En el extranjero [...] llama mucho la atención la mediocridad de la enseñanza impartida en la Escuela de Bellas Artes." esto le dirá Verdet a Matisse, en 1952. "Son necesarias las reacciones. El verano necesita al invierno. En la Escuela de Bellas Artes se aprende qué es lo que no hay que hacer. Es el ejemplo de la cosa que hay que evitar. Así y no de otra manera, ¿La Escuela de Bellas Artes? Una artimaña para fabricar los Premios Roma. Ya nadie cree en él. Esa Escuela sólo existe en el medio donde aún sobrevive. Y morirá sola. Se podría reemplazar los años de la Escuela por una larga estada en el Jardín Zoológico. Los alumnos aprenderían allí, mediante la observación constante, secretos de la vida, estremecimientos. Allí también adquirirían poco a poco ese fluido que los verdaderos artistas llegan a tener" (Verdet, 1952).

[9] Puede ser *Interior con sombrero de copa* (1896) que no fue cronológicamente la primera de las naturalezas muertas de Matisse, pero sí la que mostraba la experiencia que le permitió expresarse por primera vez con mayor amplitud.

[10] Sobre este punto en particular; los testimonios de Matisse no concuerdan, El legado Caillebotte fue expuesto en el Museo de Luxemburgo en 1897; pero Matisse declaró más tarde (julio-septiembre de 1950), en respuesta a una cuarta entrevista de Alfred Barr, que él había visto telas de los impresionistas en la casa de Durand-Ruel y en lo de Vollard desde antes de 1897 (cf. Barr, 1951), lo que confirma ese pasaje de "Del color" (cf. infra p. 229) donde Matisse aclara que los pintores de su generación iban a la calle Laffite sobre todo para ver Grecos y Rembrandts, y que de pronto sintieron la atracción ejercida por los cuadros de Cézanne. (Cf. igualmente p. 116).

[11] Gustave Moreau me decía: "Usted no va a simplificar la pintura a este punto, no podrá reducirla a esto. La pintura ya no existiría". Después volvía y me decía: "No me haga caso. Lo que usted hace es más importante que lo que yo digo. No soy sino un profesor, no entiendo nada" (Couturier, 1962).

[12] *Trinchante* 1897, colección Niarchos, París.

[13] La tela fue aceptada inmediatamente [en la Soc. Nac. de Bellas Artes] ya que yo era miembro del comité, pero fue mal colgada. Bastante después comencé a pintar en un taller, luego de haber acabado *La felicidad de vivir*, ya que era menos costoso pintar en casa. A menos que Mademoiselle Stein no quiera decir que yo pintaba en un taller público como era el de Colarossi. (*Testimony against Gertrude Stein*, "A Supplement, Pamphiet", N° 19 to *Transition*, N° 23, 1934-1935).

[14] Si hubiera obedecido a una razón venal, habría estado tentado de monetizar el éxito de mi envío al Salón Nacional de 1898, donde se me había nombrado miembro. Pero ese cuadro aún no me satisfacía, prefería retomar mis búsquedas desinteresadas antes que fabricar cuadros por amor al dinero. Un pintor no debe ser un hombre entregado al dinero; debe tener por sobre todo el culto a su arte. (Pensamientos citados por Jean Puy en "Recuerdos", *Le Point*, N° 21, julio 1939.)

[15] Comencé en la Escuela de Bellas Artes. Cuando abrí mi taller, años después, durante algún tiempo pinté absolutamente como todo el mundo. Pero las cosas no andaban bien y yo me sentía muy desdichado. Y entonces, poco a poco, comencé a pintar como yo sentía. (MacChesney, 1913.)

[16] Las Exposiciones de arte musulmán se hicieron en París en 1893 en el Palacio de la Industria, en 1894 en el Palacio del Elíseo y 1903 en el Pabellón Marsan.

[17] Conocí y estudié a los japoneses gracias a malas reproducciones, que compré en los pequeños negocios de grabados de la Rue de Seine. Bonnard me decía la misma cosa y agregó que cuando vio los originales tuvo una decepción. Eso se explica por la pátina y decoloración de las viejas tiradas. Puede ser que si solamente hubiéramos visto los originales no nos habrían impresionado las reproducciones. (Carta a Rouveyre, 22 de febrero de 1948, citada por Pierre Schneider en el catálogo de la exposición *Henri Matisse*, Exposición del Centenario, París, Grand Palais, 1970.)

[18] En la actualidad se imita a los maestros en sus defectos y manías, Cézanne a menudo consideraba que sus trabajos no estaban acabados. Y

por eso se habla de pinturas de este maestro que han quedado en vías de ejecución.

[19] "¿En qué aspecto considera usted que Cézanne pudo haber tenido influencia en sus búsquedas? ¿Es posible asociarla a la idea de usar colores puros?" (pregunta planteada por Georges Duthuit). "No por los colores puros, absolutamente puros, sino porque Cézanne construía teniendo en vista las relaciones de fuerzas, incluso con el blanco y negro." (Duthuit, 1949). Y a André Marchand: "Cézanne construía sus cuadros, pero el color, esa magia, sigue siendo la búsqueda; los cuadros de Cézanne tienen una construcción particular; y por el contrario, en un espejo, por ejemplo, las telas de Cézanne pierden a menudo su equilibrio". (Marchand, 1947.)

[20] Cézanne fue maestro de todos nosotros. (Escholier, 1956.)

[21] Debo mi arte a todos los pintores. Cuando era joven, trabajaba en el Louvre, copiaba a los maestros clásicos, captaba su pensamiento y su técnica. Ya en el arte moderno, es indudablemente a Cézanne a quien debo más. (Howe, 1949.)

[22] Se trata sin duda de *La sesión de la mañana* y *La sesión de las tres de la tarde*, 1924. Matisse no volvió más sin embargo a esa estética de impresiones fugitivas tantas veces denunciadas (cf. supra pp. 47, 48 y 69 e infra p. 201).

[23] El Convento del Sagrado Corazón estaba en realidad en el Bulevar de los Inválidos. "Sí, tengo una clase de sesenta alumnos, los hago dibujar con precisión, como debe hacer todo estudiante en sus comienzos. Yo no los incito a que trabajen de la manera como yo lo hago ahora." (MacChesney, 1913).

[24] ¡Cómo le estoy agradecido a Courbet por haberme reorientado en el Louvre! Es el recuerdo de viejos tiempos el que me hizo comprar esos cuadros, y ahora él me lleva a ver Rembrandts (Pach, 1938).

Matisse tenía varias telas de Courbet, entre otras, *Dos estudios de mujeres desnudas*, pintadas cuando tenía veinte arios, N° 1 del catálogo de la Exposición Courbet en las colecciones privadas francesas, 1966, París, Gal. Claude Aubry, *Una joven de las orillas del Sena*, N° 8 del mismo catálogo; *La rubia adormecida*, N° 4 del catálogo de la Exposición Gustave Courbet, 1970, Milán-Palacio Real, lo mismo que los dibujos como *Zélie Courbet recostada en un sofá*, *El retrato de Courbet utilizado para el taller del pintor* y *Una joven de las orillas del Sena*, N[os] 36, 38 y 39 del catálogo Aubry. Al ver los estudios de juventud de Courbet, Matisse exclamó ante Hans Purrmann: ¡Mi Dios! ¡Si se les pidiera este tipo de trabajo a los jóvenes de hoy! Y, sin embargo, Courbet no se amilanó (Purrmann, 1946).

[25] Matisse evocaba la ingratitud de uno de sus ex alumnos que estaba en el grupo de los más asiduos: "Nunca sentí el más ínfimo resentimiento; lo que me ponía furioso y me hacía sentir rabia por mi estupidez era la idea de haber sido tan simple de espíritu como para creerme capaz de hacer algo con nada. Porque yo había sabido desde siempre que ese alumno era realmente una nulidad" (Pach, 1938).

[26] El 15 de julio de 1903, Matisse le escribía a Simon Bussy: "Las distintas dificultades, grandes y pequeñas, más bien grandes que pequeñas, que la vida me ha proporcionado, aunque yo no sea demasiado viejo, las cargas que yo estoy decidido a soportar con coraje, todo eso sumado a lo exiguo de la entrada en dinero que produce mi ocupación me habían casi decidido a abandonar la pintura para ocuparme en otra cosa, tal vez insípida pero lo suficientemente lucrativa como para permitirme vivir. Felizmente, tal vez, retomé mi camino confiando todavía en mi carrera artística, cuyas satisfacciones me han ayudado a menudo a soportar la vida y las amarguras que me ha tocado vivir. Y tengo in mente una combinación que si pudiera concretarse... Si no temiera cansarte y oscurecerte las ideas te la comentaría para que me dieras tu consejo. Bueno, aquí va: He interesado a un grupo de personas en mi trabajo; es un número suficiente para venir en mi ayuda en el empuje que necesito para marchar hacia mi meta, y como tú sabes en ese esfuerzo voy a poner lo mejor de mí mismo. En una palabra, tengo la idea de organizar una pequeña mutual que me ayudará para que yo pueda trabajar en el campo por espacio de un año; espero que eso también contribuya a restablecer a mi mujer que, por ayudarme a soportar las cargas materiales, ha desgastado su salud. Con 2.400 francos me alcanzará. En pago yo daré a la mutual dos telas por mes, es decir 24 cuadros por año. El número de asociados sería de doce personas por ejemplo, lo que le significaría a cada una pagar 200 francos. ¡No me parece mucho! Y dado que yo no hago un cuadro en menos de diez sesiones, a menudo más, no es ser tan exigente, como ves, y además la vida aquí no es cara y consigo modelos a 50 céntimos la hora. Tengo ya tres candidatas, y creo que si se concretara esta operación en beneficio de otro, conseguiría más participantes ya que un trabajo de esta naturaleza es más fácil encararlo en beneficio de otro. Por otra parte, sabes bien que no tengo relaciones, que vivo siempre al margen de todo y que para mí mismo no podría nada. No puedo decirle más a un amigo que sé sincero. Conocí a un muchacho muy estimable con quien creo que me liga una amistad y que quizá pueda contribuir con una o dos personas al grupo. Voy a escribirle a ver qué piensa. Lo que me da cierto aplomo para proponer a mis íntimos esta ayuda que necesito a través de la mutual es que creo ser conocido como un hombre incapaz de abusar de la situación. Y que no los pienso exponer a los reproches que pudieran hacerles las personas a quienes ellos han interesado".

[27] Uno de estos cuadros es *El camino del río*, 1903, N° 51 del Catálogo (Schneider, 1970).

[28] Ya somos casi demasiado oficiales. Hay que ser un poco perseguido. Cuando uno ha sido discutido, y luego admitido, hay algo que se acabó. Se quiere menos a los cuadros cuando se sabe que ellos valen algo que cuando no valen nada. Es como con los niños desdichados. (Courthion, 1942.)

[29] Otro jalón de la admiración de Matisse por Goya: "He visto la soberbia exposición de Goya". (Carta a Camoin en marzo de 1935). Se trata de la Exposición de la Biblioteca Nacional de París.

En julio de 1952, Matisse volverá a decir al padre Couturier en esta oportunidad su preferencia por el Greco en relación con Velázquez, a quien encuentra demasiado perfecto, demasiado sabio: "Es como un hermoso tejido, un hermoso mármol. Pero en el Greco hay espíritu por doquier, hasta en las patas del caballo de San Martín". (Couturier, 1962.)

"Rencontre avec Matisse", *Les Nouvelles Littéraires*, 27 de junio de 1931.

[30] En *Henri Matisse*, París, Rieder, 1934, Pierre Courthion agrega esta reflexión de Matisse, igual a la anterior con una leve variante: "Los maestros de ayer habrían hecho otra pintura, si hubieran vivido hoy".

[31] ...los espíritus. (Courthion, 1934).

[32] Me es imposible juzgar; eso ocurre fuera de mí. (Courthion, 1934.)

[33] ...en el cuadro que firma; son los espectadores (¡ay! y no siempre sus contemporáneos) quienes... (Courthion, 1934).

[34] El pintor estampa en sus obras verdades esenciales en las que el espectador a menudo encuentra, en el ámbito de las ideas, más de lo que el creador puso en ellas. (Fels, 1920.)

Cuando una pintura está acabada es como un recién nacido, y al artista también le hace falta tiempo para comprender. Por lo tanto, cómo podemos esperar que un aficionado comprenda lo que el artista no comprende aún. (Matisse Speaks, 1933.)

Y Matisse, le escribirá a su hijo Pierre: "Cuando llego a la unidad, que es lo que no destruí de mí, y que es por lo tanto interesante, se me dice que se ha transformado, que se ha sublimado. No sé, no estoy en absoluto convencido. No me veo, no me encuentro en seguida en ese trabajo; el cuadro no es un espejo que refleje lo que yo he vivido pintándolo, sino que es un objeto poderoso, fuerte, expresivo y que es nuevo, tanto para mí como para cualquiera. Cuando pinto una mesa de mármol verde a la que finalmente me veo obligado a hacer roja, no estoy completamente satisfecho. Tienen que pasar varios meses para que pueda reconocer que he creado

un objeto nuevo que bien vale lo que yo no pude hacer y que será reemplazado por otro de la misma naturaleza cuando ese que yo no pude pintar en sus apariencias haya desaparecido: eterna problemática la de lo objetivo y lo subjetivo" (Carta del 7 de junio de 1942, publicada en *First Papers on Surrealism*, Nueva York, Coordinating Council of French Relief Societies, 1942.)

[35] Al actuar así, Moreau nos salvaba de la corriente que prevalecía en la Escuela donde no había ojos sino para el Salón. Era casi una actitud revolucionaria de su parte mostrarnos el camino del museo en una época en que el arte oficial consagrado a los peores plagios o imitaciones, y el arte vital, atraído por la pintura al aire libre, parecían conjugarse para desviarnos. (Diehl, 1954.)

[36] Hice una copia literal de *La Caza*, de Carracci, que fue comprada por el gobierno para la Municipalidad de Grenoble. También copié el *Narciso* de Poussin, igualmente adquirida por una provincia. Trabajé seis años y medio en la copia de una gran naturaleza muerta con pescados de Chardin, y la dejé en el transcurso del trabajo (MacChesney, 1913).

Matisse le había escrito a Lancelle en 1896: "Tu carta tan amable me ha causado un verdadero placer, y soy feliz al agradecértela y a la vez poder decirte que mi exposición no me ha dado sólo satisfacciones platónicas: el día de la inauguración vendí una naturaleza muerta de 0.20 x 0.30 en 400 francos y hace ocho días el Estado me compró *Interior con una mujer leyendo vista de espalda* (tú me has visto dibujarlo el último verano y me viste terminarlo este invierno) por 800 francos. Tengo, además, un encargo para el Louvre (siempre el Estado) de una copia de un cuadro de Chardin que me será pagado por lo menos 1.000 francos. Creo que te había dicho que el Estado me había comprado, hará unos seis o siete meses, una copia de Aníbal Carracci por 1.200 francos. Como ves, mi querido amigo, hay pintura que compensa" (Carta del 8 de junio de 1896, publicada en *Arts*, 13 de agosto de 1952).

[37] Una copia más libre (Courthion, 1934).

[38] En ciertos casos, yo volcaba mi emoción, daba mi traducción personal de los cuadros. Y a éstos, el gobierno francés no soñaba con comprarlos. Sólo quería una copia fotográfica. (MacChesney, 1913.)

[39] Un artista no puede dejarse afectar por la agitación exterior. No puede haber sitio en su espíritu para aquello que pueda perturbar su labor. (Reflexiones transcriptas por Yves Bridault, "Pasé un desgraciado cuarto de hora con Matisse", *Arts*, N° 371, 13 de agosto de 1952.)

[40] Me esforzaba en pintar estableciendo zonas de influencia que creaban reacciones y actuaban por degradaciones sucesivas. En mí, eso no andaba. Una vez que ponía el dominante, no podía evitar contraponerle una reacción violenta. Al tratar de hacer un paisajito sólo con manchas, no llegaba a concretar mi relación luminosa según las reglas señaladas. Volvía incesantemente a retomar el todo. Como yo partía de la luz blanca, eso ensombrecía el resto, y no podía evitar bajar mis colores. ¡Eso era el colmo! Porque, incluso cuando yo trabajaba en el Louvre, trabajaba con una gama baja, pero no sin vida. Sobre todo que no podía contener mi dibujo y sentía que cada vez era mayor la tentación de tenerlo en cuenta. Cross, que asistía a ese proceso en que los esfuerzos eran vanos, y al ver que al final yo llegaba a contrastes tan intensos como los dominantes, me aconsejó que no persistiera en el Neoimpresionismo. En efecto, algunos meses después, pintando ante un paisaje arrebatador, yo no buscaba otra cosa que hacer cantar a mis colores, sin tener en cuenta reglas ni prohibiciones. A partir de esa época, compuse mi dibujo de manera de poder entrar directamente en el arabesco a través del color. (Diehl, 1954.)

[41] Matisse escribía a Charles Camoin en 1914: "Mi trabajo continúa. He elaborado bastante mi cuadro. Está más sólido que cuando tú lo viste. Me hizo reflexionar mucho por las afinidades que tiene con un segundo Seurat que me prestó Fénéon. Yo llevaba hechas varias reflexiones que me parecían importantes y que luego fueron sustituidas por otras, sin que llegara la luz que esperaba; ¡y no me creo salvado tan fácilmente como lo creía hace diez años, por ejemplo! Sin embargo, se avanza un poco. Ahora, sé mejor lo que sé. Sé que Seurat es todo lo contrario de un romántico, y que yo soy un romántico, pero con una buena parte de científico, de racionalista, lo que hace que salga de la lucha algunas veces victorioso, pero sofocado... El viernes salí de lo de Bernheim con un nuevo Seurat. Una réplica del panel que viste en casa, pero más fuerte, más preciso y más coloreado. Además en la zona superior e inferior del cuadro hay una banda azul oscuro punteada de violeta que sirve de encuadre o más precisamente de contraste. Creo que es el término exacto. Es el secreto de los cuadros de Seurat. Es lo que los clásicos ubicaban en primeros planos. Es un pequeño cuadro, muy hermoso y extremadamente coloreado, el más coloreado de los Seurat. Está en la pared junto a otro que me habían prestado y del cual creo que te hablé antes; con ellos una foto de un Delacroix (*La lucha del ángel y de Jacob*, de Saint-Sulpice) composición que me gusta mucho por lo vital; mis duraznos de Cézanne y una composición también de él litografiada. Mis reflexiones van de los unos a los otros y Seurat se mantiene. Margarita prefiere el Delacroix, lo encuentra más importante porque representa la vida del espíritu. Su composición está más creada con toda clase de piezas, mientras que Seurat utiliza la materia organizada científicamente, y reproduce y nos presenta objetos elaborados por medios científicos, que prefiere antes que a signos que vengan del sentimiento. El resultado es un

positivismo con una estabilidad un poco inerte originada en su composición, que no es el resultado de una creación espiritual, sino de una yuxtaposición de objetos. Hay que franquear esta barrera para sentir la luz coloreada y dulce, pura: el noble placer. La imaginación de Delacroix dedicada a un tema, queda en lo anecdótico; es una lástima. Eso está en función de las cualidades de su espíritu ya que Rembrandt en las mismas condiciones tiene nobleza. Palabra que no puedo emplear ante un cuadro de Delacroix. Es curioso, pero me encuentro un poco contrariado. Estoy contento con mi cuadro que se produce en medio de estos conflictos espirituales. ¿Es debilidad o ceguera de mi parte? Quién sabe" (Matisse-Camoin, 1971).

[42] "Hubo una ruptura con los antiguos procedimientos. Este cambio se debió a otra concepción, a la necesidad de decir otra cosa: es un arte que se encaminó mediante otro plan."

[43] "Para que Gauguin pueda ser colocado entre los *fauves*, le falta una construcción de espacio en función del color, que él emplea como expresión del sentimiento, Ante una escena típica de Gauguin en un barrio —está todo: la choza, la madre, el hijo, el padre— me sentí preso de la melancolía que había sentido ante sus cuadros, pero no respiré mejor por eso. Al contrario. (Duthuit, 1949.)

No vi nunca a Gauguin. Huía instintivamente de su teoría ya aceptada, ya que yo era un discípulo de las galerías del Louvre y había tomado conciencia de la complejidad del problema que tenía que desentrañar, en relación conmigo mismo, y tenía miedo de las doctrinas que son como palabras pasajeras. No estaba lejos, en esa época, de pensar como Rodin, que decía: "¡Gauguin es la curiosidad!" Cuando mis estudios me lo permitieron volví a ver de dónde provenía la teoría de Gauguin. Hubiera podido agregarle a la teoría de Gauguin, la de Seurat en cuanto a contrastes, a reacciones simultáneas de colores y a la relación de su luminosidad. Todo está en potencia en Delacroix, en Piero della Francesca, en una palabra, en la tradición europea y en parte en la tradición oriental (Escholier, 1956). La base del trabajo de Gauguin y la de mi trabajo no son las mismas. (Howe, 1949.)"

También sobre Gauguin, y a propósito de la afirmación de Delacroix según la cual el contorno da el gran estilo (ya que haciendo primero una media tinta se está más cerca de la verdad, pero es menor su grandeza) Matisse le escribe a Camoin (2 de mayo de 1918): "¿No te parece que es ver las cosas un poco superficialmente, y que se puede hacer un contorno y un simulacro de gran estilo y una media tinta que sea un gran estilo? ¿Cuál ha sido el más grande estilo, el de Gauguin o el de Corot? Yo creo que el estilo viene del orden y de la elevación espiritual del artista. Que ese orden sea adquirido o desarrollado, o bien instintivo, podría ser el caso de Corot. Y ese contorno de que habla Delacroix puede ser la consecuencia del orden, Pero si es el resultado de un partidismo, no da más que una media tinta.

Dicho esto sin pretensiones. (Matisse-Camoin, 1971). Yo querría un arte de expresión y equivalencias; en el fondo, antes que los Neoimpresionistas, Gauguin era el más indicado para hacerme dar un paso en el sentido que yo buscaba."

[44] "Yo conocía a Derain por haberlo encontrado en lo de Eugène Carrière, donde trabajaba y yo seguía atentamente el trabajo serio, escrupuloso de ese joven artista tan dotado. Yo estaba un día en la galería Bernheim, de la calle Laffitte, en una exposición Van Gogh. Lo vi a Derain con un joven de talla gigantesca que con voz autoritaria gritaba su entusiasmo. Decía: 'Ves, hay que pintar con cobaltos puros, bermellones puros, Veronés puro'. Creo que Derain le tenía un poco de miedo. Pero le admiraba su entusiasmo y su calor. Se acercó a mí y me presentó a Vlaminck, Derain me encargó que intercediera ante sus padres para convencerlos de que la pintura era una ocupación respetable, en oposición a lo que el matrimonio pensaba. Para darle más respetabilidad e importancia a la visita debía ir acompañado por mi mujer. A decir verdad, la pintura tanto de Derain como de Vlaminck no despertaban mi admiración, ya que eran bastante parecidas a las búsquedas que yo también emprendía. Pero me conmovía ver que hombres tan jóvenes sintieran hondamente convicciones similares a las mías. [...] Estuve dos o tres veces en Chatou para ver a Derain, que un día me llevó a casa de su amigo. Vlaminck insistía sobre los colores completamente puros, el bermellón absolutamente bermellón, lo que obligaba a trabajar el resto del cuadro con un gran sentido de unidad. (El empleo de colores puros] no está sino en lo exterior [del Fovismo]; el Fovismo se da en el momento en que nos colocamos del todo lejos de los colores de imitación. Con los colores puros obtenemos reacciones más vigorosas —reacciones simultáneas más evidentes—; y contaba también la luminosidad en los colores (Duthuit, 1949)". Sobre el problema de los colores de imitación, Matisse le decía a Pierre Courthion:, "Cuando pongo un verde, no significa hierba, y cuando pongo un azul, no quiere decir cielo". (Courthion, 1942); y Hans Purrmann cuenta ("Über Henry Matisse", *Werk*, 1946) que algunos pintores al plantearle a Matisse la pregunta sobre qué sombrero y que tipo de ropa llevaba la modelo de *La mujer con sombrero* (1905, colección Walter Hass) para hacer posible semejante riqueza de colores. Matisse respondió serenamente: "Evidentemente negros".

[45] Ya que tengo una forma local, una pierna por ejemplo, tendría que tener lógicamente un tono carne. Me encuentro con la obligación de emplear un bermellón: mi consonancia rojo, verde y azul alcanza para crear la equivalencia del espectro. Estas tres notas actúan por otra parte una sobre otra y crean matices que los tonos puros no poseen. Hacen falta colores lo suficientemente enérgicos como para reemplazar, por su acción de contraste, a los colores que faltan en nuestra paleta. (Duthuit, 1949.)

[46] Mucho después, mostraba a André Verdet sus grandes composiciones de papeles recortados y decía: "Para llegar a la simplicidad de estas *Bañistas* que usted ve en el límite del *Jardín*, hace falta mucho análisis, invención y amor. Hay que ser digno de ellas, hay que merecerlas. Yo dije ya una vez: Cuando la síntesis es inmediata, resulta esquemática, sin densidad y la expresión se empobrece" (Verdet, 1952).

[47] De vuelta de un a visita hecha a Puteaux, durante la cual tuvo ocasión de ver y llegó a admirar la escultura de Duchamp-Villon: *El caballo* (es un proyectil, temió sobremanera un creciente intelectualismo en el campo artístico. Su interlocutor le contrapuso: ¿Y *Le Coup de dés*?... (Se trata del poema de S. Mallarmé "*Le coup de dés* jamais n'abolira le *Hasard*", publicado por primera vez en la revista *Cosmópolis*, en 1897). Matisse respondió: "Mallarmé podía permitirse semejantes cosas. (Pach, 1938). Para mí, la sensación nace primero, luego viene la idea. Veo un ramillete de flores, me gusta, hago algo. Si los cubistas conciben una idea para preguntarse en seguida: ¿Qué sensación me produce eso? Bueno, ese proceso, simplemente, no lo entiendo. (Howe, 1949.) Al partir yo del contacto directo con la naturaleza, no he querido encerrarme en una escuela tan estricta cuyas leyes me hubieran impedido volver, como Anteo, a tomar fuerzas y salud 'tocando la tierra'. Cuando estoy en relación directa con mis sensaciones de la naturaleza me obligo a tomar distancia para comprender mejor lo que siento. La experiencia me ha dado siempre la razón." (Escholier, 1956.) Durante toda mi vida me he guiado más por lo que he hecho que por lo que he pensado. (Couturier, 1962.)

[48] Matisse le escribía a Cainoin el 10 de abril de 1918: "Allí trabajo enormemente durante toda la jornada y lo hago con entusiasmo. Sé que eso es lo sólido y seguro. No puedo hacer política como desgraciadamente casi todo el mundo lo hace; entonces, en compensación, hacen falta telas tensas, fieles y sensibles. Trabajos forzados son los nuestros sin las certezas que permitan dormir tranquilos. Hace falta cada día penar a lo largo de la jornada para aceptar la irresponsabilidad que tranquiliza la conciencia". (Matisse-Camoin, 1971.) "Los acontecimientos políticos son temporales, pasan. El arte vive una vida eterna. No creo en el arte de propaganda. No le es necesario al artista asociarse a la lucha de clases o tratar de interpretarlas" (*Matisse speaks*, 1933). "Trato de mantenerme alejado de la política en la medida de lo posible. La misión del artista es lo suficientemente importante como para que se dedique al arte en su integridad. Lo sé. Delacroix pintaba en 1848. Las revoluciones pueden a veces servir, pero a pesar de todo hay que mantenerse en absoluto fuera de lo político. Se pueden tener ideas liberales, pero el artista no tiene derecho a perder el precioso tiempo de que dispone para expresarse" (Bridault, 1952). Matisse dice al comentar ante el padre Couturier esta respuesta dada a Ives Bridault: "La pintura es algo muy difícil y muy complejo como para que no se le consagre todo

el tiempo. Si un pintor quiere, además, hacer política, no podrá sino seguir sus sentimientos, y no valdrá de nada, o bien seguirá simplemente el sentimiento de otros..."

Cuando Sembat le preguntó por quién iba a votar, Matisse contestó: "Por el de más avanzada, porque hay suficiente gente que actúa en la zaga. Entonces, hay que estar con los que actúan adelante. Pero con todo yo no he votado jamás" (Couturier, 1962).

[49] "[La sensación de la profundidad sin la ayuda de la perspectiva tradicional] es el aporte de mi generación" (Courthion, 1942). "Abandonamos el modelo, y la perspectiva, etcétera. Dejamos de lado las influencias y los medios adquiridos. Nos remitimos al color. El color nos permitió concretar nuestra emoción, sin medios de construcción reemplazados. Es un momento de nosotros mismos que no alteraba ningún recuerdo. Nosotros teníamos detrás una época dada completamente e hicimos lo que estábamos obligados a hacer" (Duthuit, 1949).

[50] El Fovismo es algo viviente, que no puede ni debe anquilosarse. Es la parte viviente de los maestros, de los coloristas sobre todo. Es el calor de la sangre que corrió por sus venas lo que nosotros queremos volver a encontrar, no imitándolos de rodillas, sino colocándonos en las mismas condiciones de ellos ante la naturaleza y su misterio; no necesitábamos los mismos términos que ellos usaron. La llama de sus obras alcanzaba. Sobre todo para aquellos que habían experimentado como supremo placer la emoción de la naturaleza y, en segundo lugar, el Louvre —dos cosas que sintieron los jóvenes, sin confundirlos, así como se puede amar a dos mujeres distintas individualmente. Cuando el desarrollo del artista se completó, esas dos cosas se confundieron en él (Duthuit, 1949).

[51] Matisse tenía que elegir, de entre sus obras, un cuadro destinado a la colección de la Galería Nacional del Canadá y pensando que ese cuadro no debía contener nada que "pudiera escandalizar" ya que además era el primer cuadro adquirido por dicho Museo, eligió una odalisca de 1926, *Desnudo sobre diván amarillo*, aclarando: "Es exactamente lo que hace falta, algo sólido". (Relatado por Donald W. Buchanan, "Inierview in Montparnasse Canadian Art", vol. VIII, N° 2, diciembre 1950.)

[52] Estábamos entonces (durante el verano de 1905, en Collioure con Derain) ante la naturaleza como chicos y dejábamos hablar a nuestro temperamento, con el riesgo de pintar de manera seudoelegante cuando uno se alejaba de la naturaleza en sí. Estropeaba todo por principio, trabajaba como sentía, sólo por el color (Diehl, 1954).

[53] Matisse le explicó al padre Couturier que "la visión de la realidad inmediata, material, es mucho más pobre que la realidad total que conoce-

mos, después de muchos años." La primera vez que vi el desierto, no vi nada porque sentía la obsesión de las ideas de mi infancia. Es como el *Cristo* de Tissot: lo representó en Arabia porque vio a los árabes en Palestina. Pero ni eso era nada, ni era Cristo: Cristo es el que todos los siglos han hecho; y, sin embargo, en la realidad Cristo ha debido ser ese árabe que vio Tissot, pero eso no es nada. (Couturier, 1962.)

[54] ¿De dónde viene el encanto de sus cuadros en los que hay ventanas abiertas?", se le preguntó en 1942. "Probablemente porque para mí el espacio es el mismo desde el horizonte hasta el interior de mi taller, y porque el barco que pasa vive en el mismo espacio que los objetos familiares que me rodean y porque la pared de la ventana no crea dos mundos diferentes" (Entrevista radial citada en Schneider, 1970.) Matisse también ha escrito: "Si puedo reunir en mi cuarto lo que es exterior, por ejemplo, el mar, y lo que es interior, es porque la atmósfera del paisaje y la de mi habitación no son sino una... No tengo que acercar el interior a lo exterior, ya que los dos están reunidos en mi sensación. Puedo asociar el sillón que está cerca de mí en el taller con la nube del cielo, con el suave movimiento de la palmera al borde del mar sin hacer esfuerzo alguno para diferenciar las zonas, sin disociar los diferentes elementos de mi motivo que no son sino uno en mi espíritu". (Nota de Matisse citada por Georges Duthuit en *Le feu des signes*, Ginebra, Skira, 1962.)

[55] A Clara MacChesney que le preguntaba: "Pero ¿qué se hace si no se siente una emoción?" "En ese caso no se pinta. Cuando llegué aquí esta mañana para trabajar, no sentí ninguna emoción; entonces me fui a cabalgar. A la vuelta sentí la necesidad de pintar, porque había sentido la emoción deseable". (MacChesney, 1913.)

[56] "¿Su tela no es el drama entre usted y la naturaleza, esa que usted eligió para pintar? Esta naturaleza muerta que usted ha planteado aquí, yo sé cómo solucionarla; esos verdes, esos rosas, esas formas... hay delicadezas que me seducen. Pero ¿de qué sirve decirle a usted cómo lo haría yo? La siento de una manera, usted la sentiría de otra, Cuando la pinte no tiene que tener ninguna idea preconcebida; debe entrar en ella como en una selva virgen; debe entrar en comunión con la naturaleza, con esta naturaleza. En el momento de pintar no debe usted pensar en ningún otro artista, ni en ningún espectador; los otros no deben existir para usted. Sólo usted y la naturaleza. Así resultará el drama. Usted llegará con los colores a la calidad que no es superficial, a esa atmósfera —¿cómo explicarle?— igual que en la música donde distintas notas hacen un acorde." (Dudley, 1934.)

[57] *Joven con vestido amarillo*. (Museo de Arte de Baltimore, Colección Corre.)

[58] "Me iré hacia las islas, para observar bajo los trópicos la noche y la luz del alba, que tienen, sin duda, otra densidad" (Fels, 1929). "Como siempre me subyugó la luz que envolvía a los temas que yo elegía, a menudo me preguntaba cómo serían las calidades particulares de esa luz en las Antípodas" (Escholier, 1956). "La estada en Tahití me dio mucho. Tenía enormes ganas de conocer la luz del otro lado del Ecuador, de tomar contacto con otros árboles, penetrar en las cosas. Cada luz ofrece su armonía particular, Es otro ambiente. La luminosidad del Pacífico y de las islas es una copa de oro profundo en la que uno se mira. Me acuerdo de que al principio., cuando llegué, fue decepcionante y después, poco a poco, hermoso... ¡era hermoso! Las hojas de los altos cocoteros, movidas por los vientos alisios, producían una suave música. Ese ruido de hojas se destacaba sobre el estruendo orquestado de las olas del mar, olas que se rompían en los arrecifes que rodeaban la isla. Me bañaba en una laguna junto al mar. Nadaba alrededor de corales a los que se agregaban las tonalidades de los peces. Hundía la cabeza en el agua, transparente y rica en colores, tenía mis ojos abiertos... luego bruscamente salía a la superficie y todo era un conjunto luminoso. Los contrastes..." (Verdet, 1952). "La luminosidad del Pacífico tiene la particularidad de poseer una calidad embriagante para el espíritu, comparable a la que produce el fondo de una copa de oro cuando el ojo se hunde en ella." (Guichard-Meili, 1967.) "Siempre sentí la seducción de la luz y su poesía y quería ver sus caracteres al sur del ecuador. Esa luz es de oro, la nuestra es de plata." (Escholier, 1956.) Aragón recogió de Matisse las siguientes descripciones: "Los elegantes cocoteros de cabelleras al viento, susurrantes, pues los alisios soplan ininterrumpidamente, acompañan el murmullo del agua del mar libre contra el arrecife, tranquila. El agua de la laguna color verdoso, jade, coloreada por un fondo no profundo, ramificados corales con gran variedad de colores y matices, con tonos tiernos, pasteles, recorridos y atravesados por cardúmenes azules, amarillos, rayados, de una materia comparable al esmalte. El conjunto oscuro, pardo, de los erizos de mar, casi inertes y lánguidos... Esa laguna permite al nadador, pintor en vacaciones, analizar la particularidad de la luz del paisaje, bajo el agua y sobre ella, impresiones sucesivas si se hunde la cabeza y se la saca súbitamente a la superficie, y permite buscar la relación del oro pálido de la luz con el verde de las aguas..." (Notas de Matisse publicadas por Aragon en *Henri Matisse* [novela], París, Gallimard, 1971.)

"Era tan diferente que me hicieron falta tres meses para asimilar dicha relación" (Ibídem).

[59] Simon Bussy recuerda que, en la época en que eran estudiantes, Matisse tenía por costumbre colocar una nota u otra de sus naturalezas muertas en el centro del taller y luego les decía a sus compañeros: "¡Miren cómo ilumina la pieza!" (citado por Lawrence Gowing, *Matisse: the harmony of light*, catálogo de la exposición Henri Matisse, *64 paintings*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1966). También se puede agregar esta nota de

1946: "Desde hace mucho tiempo tengo conciencia de expresarme por la luz o bien en la luz que me parece como un bloque de cristal en el cual ocurre algo, sólo después de largo tiempo de haber gozado de la luz del sol intenté expresarme a través de la luz del espíritu, Al mismo tiempo llegué a grandes simplificaciones y me alejé de lo que me escribía cuarenta años atrás Maurice Denis: 'No olvide usted que la pintura es ante todo un arte de imitación'. Subyugado por la luz que tanto buscaba, me evadía en espíritu del pequeño espacio que envolvía mi motivo, y con la conciencia de que un espacio similar, creo, les fue suficiente a los pintores clásicos, quería sustraerme de ese aire que estaba en el fondo del motivo del cuadro, para sentir al menos en espíritu, por sobre mí y por sobre el motivo, por sobre el taller y la casa incluso, un espacio cósmico en el cual, como los peces en el mar, yo no sintiera las paredes, Además, los valores (diferencias del negro al blanco) se aligeran y las Partes oscuras no son ya 'profundas como tumbas', la pintura se hace etérea, incluso aireada. Al mismo tiempo, pues, en que se extendía mi 'espacio pictórico', me preguntaba a menudo al trabajar cuál sería la calidad de la luz de los Trópicos. Fue para verla que viajé a Tahití, ¿Tahití? Al principio me había decidido por la primera escala, cerca de Panamá: las islas Galápagos, que acababan de ser 'descubiertas' por una baronesa alemana. Pero ningún barco iba a las Galápagos y tuve que ir a Tahití, primera escala del barco *MM*. Lo único que me interesaba era la luz. No pensaba en Gauguin. Y cuando me encontré en una esquina ante una cabaña y sus habitantes vestidos con ropas típicas, con rapidez alejé como a cosa vieja eso que no me gustaba nada más que en pintura —y pintada por Gauguin—. Para conocer nuestra luz había que estimarla por comparación. Ya, al ir a Tahití, había reconocido en mi camino la luz cristalina de Nueva York (mi primera escala). Esa luz se agregó a la del Pacífico. Las diferentes luces que gusté me hicieron más exigente para imaginar la luz espiritual de que hablo, nacida de todas las luces que yo he absorbido". (Nota de Matisse, publicada por Aragon, 1971.) ¿Por qué Niza lo retiene a usted? le preguntó por radio un interlocutor en 1942. "Porque para pintar mis cuadros necesito quedarme bajo la misma impresión por espacio de varios días continuados y no lo puedo hacer sino en la atmósfera de la Costa Azul." (Entrevista radiofónica de 1942, citada en Barr, 1951, pág. 562.) Las regiones del Norte, sobre todo París, una vez que han despertado el espíritu del artista por el ardor de su vida y la riqueza de los museos, no ofrecen un clima variable como para trabajar allí, como creo que hay que trabajar. Además la riqueza y claridad plateada de la luz de Niza, sobre todo en el precioso mes de enero, me parece única e indispensable para el espíritu de un artista plástico." (Continuación de la primera entrevista radiofónica de 1942, citada por Schneider, 1970.) "Aquí [en Vence] la luz tiene el papel protagónico, el color viene después; claro que es con color que se traduce esa luz, pero, ante todo, hay que sentir la luz, hay que tenerla dentro de uno, y llegar a ella aun con medios paradójicos, pero ¡qué importa! Lo único que cuenta es el resultado. Estuve un año en Córcega, y

fue allí donde comencé a conocer el Mediterráneo, allí estaba encceguecido: todo brilla, todo es color, todo es luminosidad" (Marchand, 1947). "Y fue en Ajaccio donde tuve un gran deslumbramiento por el Sur, que no conocía aún." (Escholier, 1956.)

[60] Se puede reemplazar naturalmente el color variado por el negro y el blanco; en todo caso, no luchar con la naturaleza para conseguir la luz: hay que buscar un equivalente, trabajar sobre vías paralelas, ya que usamos cosas muertas. De otra manera habría que tratar de poner el sol detrás de la tela. El cuadro tiene que tener un poder de generación luminosa. Este poder se comprueba cuando 'la composición, ubicada en la sombra, conserva su luminosidad y, frente al sol, resiste su brillo. (Duthuit, 1949.)

[61] De vuelta de Tahití, Matisse le escribió a Bonnard: "Buena estada, buen descanso. Vi toda clase de cosas. Ya le contaré. Viví 20 días en una 'isla de coral'; luz pura, aire puro, color puro: diamante, zafiro, esmeralda, turquesa. Peces maravillosos. No hice absolutamente nada, salvo pésimas fotos." (Matisse-Bonnard, 1970.)

[62] Quise traer de mi corta estada en la montaña suiza (1901), pinturas pequeñas, de imágenes simples. No creo que a los pintores les convenga la montaña como tema. La diferencia de escala impide todo contacto íntimo. Y por eso creo que unas semanas en la montaña son algo muy reparador, pero como reposo absoluto. (Escholier, 1956.)

[63] Matisse escribía a Camoin, el 23 de marzo de 1918: "Trabajé todo este tiempo, al sol, desde las diez de la mañana hasta el mediodía. Luego, durante el resto de la jornada, me sentía agotado. Voy a cambiar mis horarios —desde mañana comienzo a las seis y media o siete—. Puedo trabajar por espacio de dos horas. Los olivares están hermosos a esa hora, el mediodía es maravilloso pero asusta. Encuentro que Cézanne lo ha mostrado en sus pinturas, pero omitió su fuego, que es insostenible. Hago ahora una siesta bajo un olivo, y veo todo de un color y una dulzura enternecedores. Creo que es un paraíso, que no hay derecho a analizarlo, y sin embargo soy pintor. ¡Ah! ¡Qué hermosa región, Niza! ¡Qué luminosidad tierna y blanda a pesar de su brillantez! No sé por qué siempre la asocio con la de Turena (puede ser que se escriba con dos r). La luz de Turena es quizá más dorada, en tanto que ésta es plateada. Incluso los objetos que ella toca son muy coloreados, los verdes por ejemplo. A menudo en mis búsquedas me devano los sesos. Después de haber escrito esto, paseo mis ojos alrededor de esta pieza donde tengo colgados una parte de mis trabajos, y a veces creo haber hecho algo, pero no tengo la seguridad". (Matisse-Camoin, 1971.) Sobre Tahití se leerán también estas líneas de Matisse transcriptas por L. Aragon: "...El pecho oprimido por la gran emoción que provoca la soledad de ese ambiente (a pesar de la luz intensa, sabrosa como la de Turena)

comparable a la emoción que causa la gran nave de una catedral gótica (Amiens) donde el rumor de las aguas de la laguna junto al mar será reemplazado por la música del órgano" (Aragon, 1971).

[64] Dorothy Dudley le pidió que precisara su opinión cuando aseguraba que no podría imaginar lugar más favorable al pintor que Nueva York, Matisse respondió: "¿Por qué no? La luz de Nueva York es excepcionalmente hermosa, y además esas torres, esas moles que se elevan por el aire, esa luminosidad como de cristales. ¡Ah! Sí, la luz de la Riviera es también hermosa, pero distinta. La atmósfera de Nueva York es tan seca, tan cristalina como ninguna otra" (Dudley, 1934). Matisse decía a André Masson en 1933: "Usted comprenderá, cuando vea a Estados Unidos, por qué un día tendrá pintores. No es posible que semejante país, con espectáculos visuales tan deslumbrantes, no tenga pintor algún día". (Pensamientos recogidos por A. Masson en sus *Entretiens avec Georges Charbonnier*, París, Juilliard, 1958), Louis Atagon cita finalmente: "Niza... ¿por qué Niza? En mi arte intenté crear un medio cristalino para el espíritu. Esa nitidez necesaria la encontré en muchos lugares del mundo, en Nueva York, en Oceanía, en Niza. Si hubiera pintado en el Norte, como hace treinta años, mi pintura habría sido diferente, habría habido brumas, grises, degradaciones de color por perspectiva. Mientras que en Nueva York los pintores dicen: no se puede pintar aquí, con este cielo de zinc. En realidad, es admirable. Todo se transforma en algo claro, cristalino, preciso, límpido, Niza, en ese sentido, me ha ayudado mucho, Compréndame, lo que yo pinto son objetos pensados con medios plásticos: si cierro los ojos, los veo mejor que con los ojos abiertos, los veo despojados de sus pequeños accidentes, y eso es lo que pinto" (Aragon, 1971).

[65] "Pero, usted sabe, un pintor, particularmente francés, debe ser muy prudente. Un francés habla casi siempre demasiado. Me plantearon tantas preguntas por allá... Por ejemplo: me preguntaban si los pintores norteamericanos no deberían quedarse en su país. Yo les dije que Nueva York debería inspirarlos, que a mí me gustaba su país. Pero tal vez Nueva York me gustaba porque para mí era una novedad, y yo un visitante. Después de todo, viajar es muy educativo; además, los pintores franceses tratan de ir a Italia a ver pintura clásica. Los pintores norteamericanos tendrían en realidad necesidad de ir a París por un puro afán educativo." Sin embargo, los periodistas afirmaron que Matisse consideraba que los norteamericanos deberían permanecer en su país. ¿Por qué hicieron eso? "En vuestro país se vive aún un estado de precipitación incesante, y para el arte es necesario el ocio. Ya vendrá. Ustedes tienen verdaderos artistas, muy dotados." (Dudley, 1934,).

[66] Dorothy Dudley le preguntó si en realidad Albert C. Barnes tenía un "ojo" sensible. Matisse contestó: "Ciertamente, si no ¿cómo hubiera hecho

su colección? Usted sabe, tiene trescientos cuarenta Renoirs, y más que nadie en el mundo, ochenta Cézannes, muy importantes; varios Seurats; trabajos raros y un maravilloso Greco" (Dudley, 1934).

[67] El premio Carnegie le había sido conferido a Matisse en 1927.

[68] Los estudiantes que hacían copias de los maestros del Louvre, casi todos alumnos de Moreau, eran defendidos ante la comisión de compras por Roger Marx, que formaba parte de ella. Si no hubiera sido por Roger Marx, ninguna copia habría sido adquirida, ya que la comisión sólo aceptaba copias facsimilares, a menudo ejecutadas por ignorantes. (Escholier, 1956.)

[69] En 1895 Matisse fue por primera vez a Bretaña con Wéry. Volvió en 1896: "Trabajé en Belle-Île, en la costa salvaje, la de Monet. Después trabajé en Finisterre, en Beuzec-Cap-Sizens y me separé de Wéry porque ya buscábamos caminos diferentes. (Escholier, 1956.)

[70] Hoy en la colección de Mme. Cachin-Signac, París.

[71] Desde Tánger, Matisse escribe a Camoin, el 10 de marzo de 1912: "Gozamos del tiempo y de la lujuriosa vegetación. Me he puesto a trabajar y no estoy del todo descontento, aunque es difícil; la luz es dulce, y muy distinta de la del Mediterráneo". (Matisse-Camoin, 1971.)

[72] De vuelta de Marruecos pintó y de manera notable el *Retrato de Mme. Matisse* (Museo del Hermitage, Leningrado) y le escribió a Camoin: "En este momento estoy cansado y quisiera sacarme de encima toda preocupación. Trabajé, sin embargo, pocas cosas este verano, pero continué mi cuadro grande, *Las bañistas, El retrato de mi mujer*, y también mi *Bajorrelieve*. En cuanto a mi gran cuadro de Tánger [*Los marroquíes,* que Matisse terminó en 1916] no lo he comenzado aún. La dimensión de la tela que he preparado no concuerda con la representación que ahora tengo en la cabeza. Creo haber dado un paso, incluso, pero siempre es duro". De otra carta de Matisse a Camoin: "La verdad es que la pintura es una cosa decepcionante. Por suerte mi cuadro [*El retrato de mi mujer*] ha tenido cierto éxito entre la gente de avanzada. Pero no me satisface nada, es el comienzo de un esfuerzo bien doloroso". (Matisse-Camoin, 1971.)

[73] A propósito de otro cuadro, *Las calabazas* (Nueva York, Museo de Arte Moderno) pintado en la misma época y de acuerdo con la misma estética que *Los marroquíes*, Matisse declaró: "Se trata de una composición donde los objetos no se tocan, pero que sin embargo participan de una misma intimidad. En esta obra empleé el negro como color de luz y no como color de oscuridad" (*Reflexiones*, 1951).

[74] Matisse le escribía a Camoin el 22 de noviembre de 1915: "Recomienzo otra tela del mismo tamaño. Es un recuerdo de Marruecos, la terraza del pequeño café, con los holgazanes conversando hacia la caída del día". Y el 16 de enero de 1916: "Tengo la cabeza trastornada desde hace un mes con un cuadro de Marruecos que estoy pintando en este momento (2.80 x 1.80). Es la terraza del café de la Casbah que tú recordarás. Espero salir del problema, pero ¡qué trabajo!" (Matisse-Camoin, 1971).

[75] Fue en realidad en 1907 que se abrió la escuela en que Matisse enseñó: "Hans Purrmann y Bruce me pidieron a través de Mme. Michel Stein que los aconsejara, les pedí que trabajaran en grupo de manera de no ocasionarme sino un solo desplazamiento. Otros, los noruegos Revold, Sorensen, Grünwald, Dardel se les agregaron, y debieron alquilar un local en el antiguo Convento de los Pájaros, en la calle de Sèvres. Fue así como nació mi Academia. Rechacé toda remuneración por mis correcciones, pues no quería compromisos y menos sentirme atado. Enseguida (en 1908), el taller creció y Purrmann y Bruce tuvieron que trasladarlo al antiguo Convento del Sagrado Corazón, en el Bulevar de los Inválidos". (Escholier, 1956).

[76] Se trata de la *Vista desde la ventana* (1912, N° 116 a. del catálogo de Schneider, 1970). Pero Morosov, creemos saber, no compro marroquíes, que Matisse vendió sólo en 1951 a Samuel Marx, quien lo donó poco tiempo después al Museo de Arte Moderno de N. York; la tela a la que se hace alusión es en verdad *Zorah en la terraza* (1912, N° 116 b del catálogo de Schneider, 1970) que constituye con *Vista desde la ventana* y *La puerta de la Casbah* el "tríptico marroquí". Los cuadros de los dos coleccionistas rusos hoy están repartidos entre el Museo de Bellas Artes de Puchkin en Moscú y el Ermitage de Leningrado.

[77] Creo recordar que fue Braque quien hizo el primer cuadro cubista. Trajo del Sur un paisaje mediterráneo que representaba un pueblo sobre la costa visto desde lo alto. Para destacar los techos, que no eran muchos (cosa normal en un caserío), para destacarlos en el conjunto del paisaje y al mismo tiempo desarrollar la idea de la humanidad a la cual ellos sustituían, continuó el dibujo de los signos que representaban los techos hasta el pleno cielo, de un extremo al otro. Realmente ese cuadro constituye el origen del cubismo. Lo considerábamos como algo novedoso y alrededor de él hubo muchas discusiones. En la misma época, en el taller de Braque, en la Rue d'Orsel vi una tela de grandes dimensiones que había sido comenzada dentro del mismo estilo y que representaba a una mujer sentada. (*Testimony against Gertrude Stein*, 1935). Louis Vauxcelles en su prefacio, en el catálogo de la Exposición de "Los Fauves, el taller de Gustave Moreau" (París, noviembre 1954), atribuye a Matisse la paternidad del término "cubismo"; Matisse habría dicho a Vauxcelles luego de una visita al Salón de Otoño de 1908: "Braque acaba de enviar un cuadro hecho de

cubitos". Y agrega Vauxcelles "para hacerse entender mejor, ya que yo estaba medio en el aire [...] toma un trozo de papel y dibuja en tres segundos dos líneas ascendentes y convergentes entre las cuales estaban los cubitos precipitados, que representaban un *Paisaje de Estaque* de Georges Braque, quien por otro lado retiró el trabajo del Grand Palais la víspera de la inauguración".

[78] "Creo en la posibilidad de un arte en común. Los defectos de los otros me instruyen sobre los míos. Si trabajar es quitarse de encima algunas escorias de la tradición, cuanto más obreros, más rápido irá" (Fels, 1929). Matisse le confió a Cristian Zervos (reflexiones aportadas por Zervos en "Notes sur la formation et developpement de l'oeuvre de Henri Matisse", *Cahiers d'Art*, 1931, No 5-6) "que soñaba con hacer de la pintura una cosa colectiva y con ver a todos los pintores unir sus esfuerzos para colaborar en el avance del problema pictórico". Y a André Verdet, que le preguntó: "¿Tiene usted fe, en un futuro, en la obra de arte colectiva?", Matisse respondió: "Sí, creo en la obra de arte colectiva para ciertos temas, ciertas funciones y condicionada a una disciplina, Que se dé la iniciativa a alguien. Otros lo seguirán, aportando su contribución personal si tienen respeto por el espíritu que los guía. Y permanecerán libremente sujetos a una dirección conservando su emotividad propia" (Verdet, 1952). Conviene recortar también estas ideas de Matisse, de 1933, expuestas a Gide de vuelta de la URSS. "Sí, no hay que creer que los pintores están contra la obra colectiva. Por ejemplo, yo no tendría necesidad de dinero; por pan y queso, estaría dispuesto a hacer todos los frescos que quisieran, pero ¡atención!... no tendrían que hacerme pintar martillos y hoces todo el día!" (Compilados por André Masson, 1958), André Leojard le preguntó: "¿Cree usted en el arte para el pueblo? ¿El arte dirigido? ¿O más bien en la libertad del individuo?" "¿Arte para el pueblo? Ciertamente, si por pueblo se entiende a espíritus jóvenes que no estén anquilosados en un arte tradicional. Tengo más confianza en aquellos que están ávidos de aprender porque no han comenzado a cargar su espíritu. Prefiero a los alumnos ignorantes que a los que tienen las cabezas pesadas de verdades antiguas. Estoy por la libertad del individuo, aunque un buen guía no tiene que ser impuesto desde fuera. Puede participar de una corriente, pero debe también responder a una exigencia íntima" (Léjard, 1951).

[79] Se discutía sobre un trabajo de un pintor cubista que consistía en incluir simultáneamente en un cuadro varios elementos de una historia que se desarrollaba en tiempos y lugares diferentes. Matisse dijo: "Yo a eso lo llamo materialismo. Si este hombre viera su tema con suficiente claridad y fuerza, transformaría su visión de tal manera, que el espectador sentiría que cada elemento está componiendo esa visión y no quedaría enredado en ese entrecruzamiento de líneas y de planos" (Pach, 1938).

[80] "No estoy en las trincheras, pero es casi lo mismo" (escribe Matisse a Camoin en 1916) y Matisse cuenta (cita de Diehl, en 1954) que Picasso declaró sobre esa situación común a ambos: "Hace mucho tiempo que estamos en las trincheras". Matisse escribe a Camoin: "Hago muchas aguas fuertes. ¿Qué quieres? No se puede estar todo el día a la espera de noticias". (Matisse-Camoin, 1971.) Matisse le escribe a Derain el mismo año: "Usted mira hacia atrás y ve que no todo es extraño. Agregue nuestro hermoso trabajo de pintores, siempre fugaz —que no es hermoso sino en sueños—. Esta falta de noticias de la familia y esta angustia en la que se vive siempre a la espera, lo poco que se sabe, todo lo que se nos oculta, usted puede tener la imagen de un civil durante la guerra" (carta citada en Escholier, 1956). Siempre en 1916, el 1º de junio, Matisse le escribe a Hans Purrmann; "Derain, que acaba de volver (del frente) ayer, muestra un estado espiritual tan maravilloso, tan magnífico, que, a pesar de los riesgos lamentaré siempre no haber podido ser testigo de esos hermosos entusiasmos. A los que vuelven del frente, nuestra mentalidad de hombres de retaguardia les debe de parecer mentalidad de desplazados, desubicados. Trabajé mucho como te dije. Trabajé una tela cuyo dibujo está en la otra página. [*La Ventana*, Instituto de Arte de Detroit]. También retomé un cuadro de cinco metros de ancho que representa a bañistas [*Doncellas en la ribera*, Instituto de Arte de Chicago]. En cuanto a otros acontecimientos que me conciernen: el cuadro que doné como ayuda a los ciegos fue adquirido por Kelekian y la tela que representa una vasija española en vidrio donde se humedece una rama de hiedra fue comprada por Alfonso Kann (*Rama de hiedra*, colección Gustav Zumsteg, Zurich, Nº 129 del catálogo Schneider, 1970). Es un tema que me gusta mucho y sobre el que volveré a trabajar. Tengo una rama de hiedra que se retuerce armoniosamente. La naturaleza muerta con naranjas (*La copa de naranjas*, Nº 138 del catálogo Schneider, 1970) que usted me pidió que le reservara ya está terminada. He aquí las cosas importantes de mi vida. No puedo decir que no sea un combate —pero el verdadero combate no es ése, lo sé bien y es con un respeto muy especial que pienso en los 'soldados' que dicen modestamente 'estamos obligados'. Esta tierra tendrá aspectos positivos, Qué importancia habrá dado a ciertas vidas, incluso las de aquellos que no participaron pero que compartieron los sentimientos del simple soldado que ofrenda su vida sin saber con demasiada claridad por qué, pero aceptando la necesidad del acto. No se apiade de los vanos pensamientos de un hombre que no está en el frente. Los pintores, yo en particular, no son muy hábiles para traducir sus sentimientos; en palabras y por otro lado el que no está en el frente siente que no sirve para nada." (Carta citada en Barr, 1951). Matisse habla con Gaston Diehl y le comenta que gracias al interés que le prodigan los aficionados y comerciantes en tiempos de guerra pudo abstraerse, y agrega, además, sobre esos últimos meses: "En estos tiempos difíciles esperaba las comunicaciones, el correo. No podía estar absorbido por una obra que me hubiera

exigido mucho tiempo para concretar mis sentimientos. Hacía paisajes que terminaba en dos o tres sesiones y en ese trabajo de intimidad con la naturaleza encontré un poco de calma" (Diehl, 1954).

[81] Cuadros pintados en 1916-17, hoy respectivamente en el Instituto de Arte de Chicago y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Observemos que *La lección de piano* fue anterior a la *Lección de música* (hoy en la Fundación Barres), lo mismo queda testimoniado en una carta de Matisse a Camoin en 1917: "Acabo de hacer una gran tela de más de 2 m por 2 m, y otra, que estaba en mi salón con Pedro al piano: retomé el tema en otra tela pero le agregué a su hermano, su hermana y su madre" (Matisse-Camoin, 1971).

[82] "Cuando comprendí que cada mañana volvería a ver esa luz, no podía creer tal felicidad" (transcripto por Georges Salle en el prefacio al catálogo de la Exposición Henri Matisse, Niza, 1950). La mayoría viene aquí por la luz y el pintoresquismo, Yo soy del Norte. Lo que me ha atado fueron los grandes reflejos coloreados de enero, y la luminosidad del día" (Bridault, 1952).

[83] "¡Un viejo y buen hotel, seguramente! Y ¡qué hermosos techos a la italiana! Y ¡qué ladrillos y pisos! ¡Qué trabajo demoler este edificio! Me quedé cuatro años por el placer de pintar desnudos y figuras en un viejo salón rococó. ¿Recuerda la luz a través de las persianas? Venía desde abajo, como la de las candilejas de un teatro. Todo era falso, absurdo, asombroso, una delicia" (Carco, 1953).

[84] De una carta escrita a André Rouveyre el 3 de septiembre de 1942: "Me acuerdo que estaba en el Club Náutico ante un grupo de 'inocentes' hombres de leyes, médicos, miembros del club y ante su deseo de ir a Tahití, lugar hacia donde yo partía, dije: Yo quisiera estar de vuelta, '¿Por qué?' Para saber que ya he estado. No podían comprender que los viajes eran para mí un tedio a la vez que un buen medicamento". Matisse sólo viajaba por razones "pictóricas". Por ejemplo su viaje a Londres en 1898 hizo que le comentara a Raymond Escholier: "Hice el viaje especialmente para ver los Turner, Me parecía que Turner debía ser el intermedio entre la tradición y el Impresionismo. Y encontré, en efecto, un gran parentesco de construcción, por el color, entre las acuarelas de Turner y los cuadros de Claude Monet" (Escholier, 1956). Sobre Turner dirá Matisse: "Turner no trabaja sino por matices contrastados. Un pintor influido por esta concepción abandonará la construcción del cuadro por las diferencias del negro y del blanco. Supongamos que un día esta manera de hacer parezca insuficiente. ¿Por qué repudiar a Turner en bloque y no conservar todo lo que él ha obtenido con ese procedimiento? ¿No es preferible aceptar las conquistas sucesivas? Rembrandt no me impide encontrar en la *Gioconda* una pro-

fundidad, un sentido humano diferente del suyo, pero real. En mi ansia de simplificación, ¿voy a desechar lo que me precede?" (Fels, 1929).

[85] "Hace una semana que he vuelto a Colboure, encantado con mi viaje y la cabeza atiborrada por la multitud de bellezas que vi en Italia" (carta a Félix Fénéon, 21 de agosto de 1907, citada en Schneider, 1970).

[86] "Vi en Rusia iconos que igualaban a los primitivos franceses. Con el Mediterráneo en la mente, supe que estaba en Asia. ¡Qué futuro para este país tan rico en todo!" (Escholier, 1956).

[87] "Tahití... Las islas... Pero la isla desierta y tranquila no existe. Nuestras preocupaciones europeas nos acompañan. Y en esta isla, donde no hay problemas, los europeos se aburrían. Esperaban cómodamente la jubilación en un. sofocante aturdimiento y no hacían nada para salir de eso. Por sobre y alrededor de ellos esa luminosidad maravillosa, la magnificencia del primer día... pero ya no gozaban ni de eso. Se habían cerrado unas fábricas y los indígenas se corrompían en gozos animales. Un hermoso país, dormido bajo el brillo del sol. Sí, la isla desierta y tranquila, el paraíso solitario no existe. Se llegaría muy pronto al hastío porque no hay preocupaciones. incluso el recuerdo de Mozart me parece extraño" (Verdet, 1952). En medio de pruebas dolorosas, Matisse le escribía a Camoin en 1944: "Uno tiene complicaciones toda la vida. Felizmente las olvidamos por otras que las reemplazan. Hay que saber que no se puede vivir sin problemas. Fue la gran lección que me dio Oceanía, donde los indígenas detestan las preocupaciones y están dispuestos a desconocer todo lo que las pueda ocasionar para no tener después que luchar contra ellas. En oposición, los europeos que viven allí encuentran que la vida se desliza lánguidamente porque les falta ese incentivo. Han tenido, desde la infancia, las purgas, las escuelas, las lecciones, la sujeción a los padres y otras cosas que los acompañarán por el resto de la vida. En Tahití, nada, ninguna contrariedad, ninguna angustia como la que le hace a los europeos esperar la caída de la tarde para emborracharse o drogarse con morfina. Hartarse con mujeres no les basta, su conciencia se lo reprocha."

[88] "Copié fotografías tratando de conseguir el mayor parecido posible, una imagen lo más igual que se pudiera conseguir. Limitaba así el campo de los errores, pero ¡cuántas cosas llegué a comprender!" (Aragon, 1971). En 1950, Matisse le dirá al padre Couturier: "Cuando hice mi viaje a Oceanía, compré una cámara fotográfica de alta precisión. Pero cuando vi toda aquella belleza, me dije: cómo voy a reducir tanta hermosura a esta pequeña imagen. No valía la pena. La conservo mejor en mí. Porque después de un tiempo, no tendría sino eso, todo sería reemplazado y limitado a este pequeño documento" (Couturier, 1962).

[89] "Viví tres meses [en Tahití] absorbido por el ambiente, sin ideas ante la novedad de todo lo que veía, como anestesiado, acumulando cosas" (Escholier, 1956).

[90] "[La elección del objeto concretado por la pintura está determinado] en su origen por una necesidad subconsciente. Pero la necesidad sociológica interviene enseguida y opera" (Verdet, 1952).

[91] "Para un estudio preliminar empleo siempre una tela del mismo tamaño que la destinada al cuadro definitivo, y comienzo siempre por el color. En el caso de las telas grandes es más cansador pero más lógico [...] No retoco jamás un estudio; tomo otra tela igual, llego a cambiar un poco la composición. Me esfuerzo por tratar de volcar el mismo sentimiento y llevo el conjunto a otra dimensión [...]

Cuando trabajo, trato de no pensar. Sólo trato de sentir" (MacChesney, 1913).

[92] Al evocar cierto grado de su evolución, Matisse le confió a Georges Duthuit: "Mi visión coloreada había alcanzado tal grado de sutileza, potencia y agudeza que yo sentía toda su fragilidad; y me daba cuenta de las continuas caídas a las que esa visión me exponía y me llevaba, ya que ella se me escapaba continuamente" (Duthuit, 1949).

[93] "Ingres y Delacroix, que parecen tan alejados, e incluso opuestos, se aproximan a medida que se consideran sus respectivas obras desde lejos. El sentido del arabesco lo veo igual en los dos casos. Observen, hagan calcos de los principales contornos de la *Masacre de Quio* y de *Angélica*. El trazo que obtengan será comprensible, y será el trazo que les presten las dos composiciones. Por el contrario no quedaría casi nada si quisiera tomarse de la misma manera el contorno de una escena pintada por Tiziano, Ahí está el índice de una relación sólida, puede ser que creada por el tiempo en que vivieron estos dos maestros y que sus contemporáneos, creyéndolos enemigos, no vislumbraron en su época" (Fels, 1929).

[94] Raymond Escholier publicó este texto con algunos agregados. Aquí uno: "Cuyos timbres pueden ser invertidos o reemplazados si el sentimiento lo ordena" (Escholier, 1956). Recordando esta definición inocente del fovismo: "Es cuando hay rojo" al exhibir una reproducción en colores de su tela *Interior con violín* (1917, Copenhague, Museo Estatal de Arte). Matisse le decía a Georges Duthuit: [Es] "una de mis más hermosas telas. ¿En qué no es fauve?" Y al señalar las superficies negras y verdes del cuadro decía: "¿No ve usted aquí el rojo que ordena físicamente esta armonía?" (Duthuit, 1949).

[95] "Un kilo de verde es más verde que medio kilo." Gauguin le hizo decir a Cézanne en un libro de oro que vi en casa de María Gloanec en

Pont-Aven (Escholier, 1956). "Un centímetro cuadrado de un azul no es tan azul como un metro cuadrado del mismo azul" (Aragon, 1971).

[96] Un visitante que había visto el cuadro *El desierto rojo* (1908 Leningrado, Museo del Ermitage) en el momento en que estaba aún en una armonía de azules exclamó al verlo transformado en una armonía de rojos: "Es otro cuadro". Cuando se fue, Matisse dijo: "No comprende nada. No es otro cuadro. Busco fuerzas y equilibrio de fuerzas". (Reflexiones de Matisse, comentadas por Schneider, 1970.) Interrogado por Alfredo Barr sobre las razones de esta transformación, Matisse respondió que había sido emprendida "para satisfacer mi deseo de un mejor equilibrio del color" (Barr, 1951).

[97] "Todo depende del sentimiento perseguido" (agregado publicado en Escholier, 1956).

[98] "Mire, yo soy como un hidroavión. Se trata de despegar. Lo puede hacer porque tiene flotadores que lo llevan... Luego toma altura. No es con sus flotadores que emprende el vuelo. Una vez que está volando, ha olvidado sus flotadores. Ya no le sirven para nada. Los flotadores es todo lo que usted quiera... el Louvre... los maestros... todo lo que conocí... Se trata de perderse" (Aragon, 1971).

[99] [La pintura no es sino] "la observación de las relaciones de los colores entre sí" (reflexiones comentadas por Hans Purrmann, citadas por Alfred Barr en su introducción al catálogo de la Exposición de Nueva York, en 1931).

[100] "Todos mis colores cantan en conjunto. Son como un acorde musical: tienen la fuerza necesaria para el coro" (Courthion, 1942).

[101] "Buscar el ritmo viviente, el espíritu viviente que está en todo" (Duthuit, 1949).

[102] Se trata de un cuadro *Tres bañistas* (1789-1882), donado por Matisse al Museo del Petit Palais, cuyo director era Raymond Escholier.

[103] Fue en 1899, durante una estada en Toulouse, cuando Matisse se decidió a comprarla: "El espectáculo mismo de los soldados divirtiéndose en el río [Garona] me recordó muy particularmente la imagen de otro Cézanne, un cuadrito, *Bañistas*, donde todo estaba tan bien jerarquizado, donde los árboles, las manos, tenían tanta importancia como el cielo" (Diehl, 1954). Matisse había advertido poco antes la importancia de Cézanne, destacando en la obra de ese pintor, "el poder, el canto del arabesco en relación con el color, la fijeza de la forma" (Diehl, 1954).

[104] Gertrude Stein había escrito en *Autobiography of Alice B. Toklas* que Matisse tenía un cuadro de Cézanne, que representaba a unas bañistas y una carpa, y que había adquirido con la dote de su esposa. Le respondió Matisse: "En cuanto a la compra del Cézanne: no hay ninguna carpa en mi cuadro. Es un Cézanne que representaba tres bañistas y muchos árboles. Era un cuadro muy trabajado, y no había confusión posible. La historia de su adquisición con la dote de mi mujer es un invento" (*Testimony against Gertrude Stein*, 1935).

[105] "Seguramente lo hubiera podido vender, pero me mantuve firme y lo conservé. Hay que mantenerse firme cueste lo que costare. Que se pueda o no, hay que mantenerse firme: es lo esencial. A falta de voluntad, recurramos a la obstinación, ése es el truco. Para las grandes, o pequeñas cosas, con eso basta, casi siempre" (Carco, 1953). "No [no me fue necesario el coraje de un león para no deshacerme del cuadro] pues yo quería apasionadamente esa tela" (Escholier, 1956).

[106] [*Las Bañistas* están] en el origen de mi arte (Escholier, 1956).

Sobre La danza, *de la fundación Barnes*

NOTAS SOBRE *LA DANZA*, DE MERION

Gracias a la magia del contraste fue posible darle a la pintura decorativa una masa arquitectural desprovista de luz.

El doctor Barnes recurrió a mí para decorar, en la gran sala de la Fundación, la zona oscura del techo, opuesta a la luz violenta de tres inmensas puertas vidrieras colocadas en un mismo plano y muy cercanas entre sí. Cada una tenía seis metros de altura y más o menos dos metros de ancho, según constaba en el plano.

Después de haber visto personalmente el lugar y sus condiciones de luz, volví a Niza y allí trabajé los 13 m x 3 m de pintura. Pinté durante tres años, desplazando constantemente a las figuras como piezas de ajedrez y modificando con mis tijeras once paneles de papel de color liso, en escala de la decoración, hasta el momento dado en que obtuve el equilibrio que me satisfizo.

Fue cuando vi la decoración en el lugar predestinado de la Fundación cuando comprendí que durante la ejecución fui urgido por la necesidad de dar a mi pintura la visibilidad que las disposiciones de la arquitectura le negaban.

Fue así como dos grandes superficies de un negro absoluto fueron colocadas sobre los dinteles, determinando de esta manera el valor más intenso de todo el muro.[1] Este valor creado por contraste en el conjunto del muro producía una luminosidad general en la que el valor de los dinteles se complementaba con el valor de las puertas, en lugar de oponérsele. De esta manera la decoración estaba sostenida por este conjunto luminoso.

Mi decoración unía entre sí las diferentes partes del techo y del muro en su totalidad para hacer un vasto conjunto lu-

minoso. Lo asocié con la gran puerta de una catedral coronada por su tímpano.

Cuando deambulaba delante de mis setenta y dos metros cuadrados de tela blanca destinados a ser la decoración del doctor Barnes, sin saber por dónde abordarla,[2] vi por casualidad una cuerda que iba de una ventanita a otro punto cualquiera del taller. Se soltó y proyectó sobre la tela una cierta curva. Tuve ante mí la relación de la curva con el rectángulo.

Esa curva originaba la primera relación con la superficie compuesta de tres ojivas que había que decorar y esa relación imprevista me permitió comenzar a dominar esa gran superficie.[3]

ENTREVISTA CON DOROTHY DUDLEY*

[...] Para presentar su colección, el doctor Barnes hizo construir un museo en Merion (Pensilvania), hecho con piedra del centro de Francia, la región de los castillos; necesitó tres barcos para el transporte. Es en la gran galería de este museo donde está *La Danza*, el fresco encomendado a Matisse para completar el conjunto. Instalada la pintura en mayo de 1933, el dueño mostró gran entusiasmo ante la obra, cerró la sala y se fue a Europa.

Soy la única periodista norteamericana que ha visto la más reciente obra de Matisse. En el mes de abril le pedí una entrevista para hacer un artículo que quería escribir: "El Pintor en un mundo mecánico". Me contestó que me la concedería, pero no enseguida; estaba muy ocupado en terminar la decoración encargada por Barnes. ¿Me permitiría ir a verla, y si fuera posible con mi hermana, que era pintora? Podría ser, si le telefoneaba de nuevo en una semana.

Así se concretó la cita para cierto día de mayo a las diez de la mañana; 8 rue Désiré Niel, Niza. Era un estudio, un piso del tipo de los construidos por las compañías cinematográficas. Una habitación muy amplia, escrupulosamente limpia, casi desnuda; a lo largo de una pared, ocupando casi sus dos terceras partes, un andamiaje sostenía la decoración. Matisse nos recibió, distante, tan impersonal como una roca. ¡Luego recordé uno de sus dichos: "Lo que no es necesario es nocivo"! Habíamos venido para ver el fresco y era el fresco el que dominaba el momento y el lugar. Y era tan inmediatamente poderoso y cautivante que hacía de ese

* Extracto de "The Matisse Fresco in Merion", *Hound and Horn*,. 7, N° 2, enero-marzo de 1934.

estudio el equivalente de un templo o de un palacio severo.

Matisse nos señaló un hueco del otro lado de la pieza frente a la decoración: "Vengan por aquí, que es de donde se ve mejor la pintura". Entramos, vino con nosotras y nos mostró primero un plano del museo Barnes y la disposición de la sala donde iba a estar el fresco. Además, el muro que había que decorar: tres puertas vidrieras de seis metros de alto a lo largo del muro, "a través de las cuales" nos dice Matisse, "no se ve otra cosa que césped, todo verde; quizá flores y zarzales; no se ve el cielo". Sobre esas puertas vidrieras, tres espacios en forma de ojiva llegan casi hasta el techo abovedado, de manera que la pintura iba a verse influida por la triple sombra de la bóveda. Nos mostró enseguida la altura de la pared opuesta donde había, sobre el nivel de las ventanas, dos balcones con vanos en forma de arco que debían adornarse con bordados árabes o indianos, muy hermosos, nos dijo.

"Y es desde esos balcones", explicó Matisse, "que se va a ver totalmente la decoración, tal como la vemos nosotros ahora. De la galería baja se la sentirá más que se la verá, ya que la pintura sugiere la idea de cielo sobre ese follaje verde que se ve a través de las ventanas. Entre las ventanas hay varios cuadros colgados: aquí, *Los jugadores de cartas*, de Cézanne; aquí, *La familia*, de Renoir; allá, *Las figuras* de Seurat; más lejos, *Mme. Cézanne con sombrero verde*. Hay varias más, todas de primer orden. Es una sala para pinturas: considerar mi decoración como si fuera otro cuadro estaría fuera de lugar. Mi finalidad ha sido traducir la pintura a la arquitectura,[4] hacer del fresco el equivalente del cemento o de la piedra. Creo que no se hace esto a menudo. El pintor que hace murales hoy, hace cuadros, no pinturas murales."

¿Y Puvis de Chavannes?, le pregunté. "Sí, se acerca, pero no llega a la perfección en ese sentido. Los muros del Panteón, por ejemplo, son de piedra. Las pinturas de Puvis producen sensaciones demasiado suaves para transmitirnos el equivalente del material. Si tuviéramos un diamante lo engarzaríamos en metal, no en goma."

Después de este escrupuloso preámbulo, tuvimos total li-

bertad para observar la pintura: ocho figuras gigantes contra jirones de cielo en una formidable danza de diosas. La carne de un gris entre el negro y el blanco como las paredes de la sala de Merion; el cielo, azul cobalto esplendoroso y brillante, se hace más profundo, de un rosa y un azul más oscuro, cerca de los cuerpos, formando un margen, mientras que el gris de la carne contra el azul se va a un naranja y contra el rosa, hacia un verde.

Las bailarinas dan al espectador la impresión de entrar y salir de la tela, al mismo tiempo que existen sobre un plano único. Matisse dice: "Sí, pero en realidad la tela está pintada en tonos lisos sin gradación, cosa que es necesaria en un fresco. Es el dibujo, y la armonía y el contraste de colores los que dan el volumen, así como en música un cierto número de notas forman una armonía más o menos profunda y rica según el talento del músico que las combinó".

Le comenté que no había pensado nunca ver una cosa a la vez tan simple y tan calculada. Matisse me respondió: "*Calculada* no es el término exacto. Trabajé cuarenta años sin interrupción; hice estudios y experiencias. Lo que hago ahora es producto del corazón. Toda mi pintura es así; y así la siento".[5] Lo que quería decir es que el cálculo era en él un hábito y que sólo cuando el cálculo se ha hecho un hábito es cuando puede ser preciso.

Atravesó el estudio y nos hizo ver sobre el fresco cómo había ido llevando el dibujo para dar altura, después se dirigió hacia una mesa cubierta de fotografías que mostraban la serie de proyectos que había hecho —recortes de papeles coloreados— antes de llegar a la concepción que le pareció arquitecturalmente justa. Cada proyecto estaba numerado. Había treinta, todos muy hermosos. En cada etapa se veía como había un sentido de distancia y alejamiento del "cuadro" y cómo se acercaba a esa "pintura mural" que estábamos viendo. Cambios. operados también en el sentido de un movimiento ascensional cada vez más alejado de la posición de reposo; cada vez más distante de lo que las gentes hacen sobre la tierra, dirigiéndose hacia las esferas etéreas del cielo. A tal punto que, en los últimos proyectos, las arcadas pa-

recían haber cambiado de medida y ser en realidad más altas que anchas. Como le hice esa observación, Matisse respondió: "Sí, ése era exactamente el problema, de manera que mi decoración no abrumara la sala, sino que por el contrario diera aire y espacio a los cuadros que esta galería estaba destinada a mostrar. Las arcadas tenían cuatro metros de ancho y tres cincuenta de alto. Me di cuenta de que la superficie que tenía que decorar era extremadamente baja y formaba una especie de cordón. Mi arte y mis esfuerzos se dirigieron a cambiar las proporciones aparentes de esta banda. Llegué por las líneas,[6] por los colores, por las direcciones de energía, a dar al espectador la sensación del vuelo, de la elevación, que le hace olvidar las proporciones reales que resultan insuficientes para coronar las puertas-vidriera y con la idea constante de crear un cielo para el jardín que se ve a través de esas puertas-ventana".

¿Su pintura corrigió aquí a la arquitectura? Matisse admitió que eso le parecía un imperativo. Y que si las proporciones hubieran sido diferentes, él no habría desarrollado ese tema particular y habría hecho otra cosa con las superficies. Subrayó el gran trabajo que le había exigido la adaptación de la decoración de la sala. Con ese fin, purificó y verificó el dibujo al milímetro para asegurarse de que fuera liviano y libre pero nunca demasiado "fácil". Ese trabajo le había llevado dos años corridos, y durante ese tiempo no pensó en otra cosa. Ahora, el resultado final le satisfacía. Al día siguiente lo iban a embalar y Matisse tenía que viajar para instalarlo en América.

Le pregunté si, en realidad, a él le gustaba la construcción, el edificio para el cual el fresco debió ser concebido. Me contestó con evasivas. "Había luz y era un lugar que ayudaba a la visión de los cuadros". "Sin embargo, debo decir que una vez que he decorado una superficie, ésta adquiere para mí un significado especial y que esa superficie me gusta más que antes." Me dijo esto como si el triunfo sobre cualquier tipo de especificaciones y desventajas, fuera el sino de un maestro.

"[...] Por otro lado, él [Barnes] me dio libertad para hacer

lo que yo quisiera. Me dijo: Pinte lo que quiera, como si pintara para usted mismo."

[...] En cuanto a las relaciones entre su pintura y el medio norteamericano, Matisse pensaba: "En una época en que la colaboración de pintores y arquitectos no es frecuente, es una buena señal ver que un pintor se ha sometido a una arquitectura preexistente hasta el punto de parecer que se ha producido una verdadera colaboración".

Fiel a mi promesa vi a Matisse a su vuelta de los Estados Unidos. *¿Su viaje se había visto coronado por el éxito? ¿Todo ocurrió como él esperaba?* "Me sentí embelesado", me dijo. "Llegué a Merion un viernes y todo estuvo instalado para el lunes siguiente. Y desde el momento que vi la decoración en su lugar sentí que ella estaba absolutamente desprendida de mí[7] y que adquiría una significación diferente de la que tenía en mi estudio, donde no era sino una tela pintada. Ahí, en la Fundación Barnes, se transformaba en algo rígido, sólido y pesado como la piedra, y que parecía haber sido creada espontáneamente al mismo tiempo que la construcción".

Barnes declaró: "Ahora, a este lugar se lo podría llamar y con toda comodidad una catedral. Su pintura es como el rosetón de una catedral". Matisse me mostró fotografías tomadas desde el balcón y otras desde la planta baja de la galería. Una de esas fotos tomada desde arriba mostraba una versión oblicua de las bailarinas desde una de las arcadas que amplificaba la redondez de los cuerpos. Comentó Matisse: "Y cuando se mira desde este ángulo se diría también que es un canto que asciende hasta el techo abovedado".

Cartas a Alexandre Romm*

Niza, 1 plaza Charles Félix, 19 de enero de 1934

Señor:

[...] De todos estos últimos años (1931-2-3) le mando la foto de un trabajo importante que acabo de hacer para la Fundación Barnes (Filadelfia); es un panel de 13 m. por 3,50 m ubicado sobre tres puertas vidrieras de 6 m de alto. La foto del conjunto con las puertas, hecha con diferentes fotos acopladas, podrá darle a usted una idea. La pintura forma como un frontón con esas tres puertas; es como la parte superior del atrio de una catedral. Ese frontón está en la sombra y, sin embargo, a la vista, es la continuación de la gran superficie mural atravesada por esos tres enormes vanos luminosos y guarda en sí toda su luminosidad, conservando lógicamente su elocuencia plástica (una superficie en la sombra yuxtapuesta a ese hueco violentamente luminoso que no destruye la continuidad de la superficie). Es, además, el resultado de las conquistas modernas en el campo de las propiedades del color. La perspectiva, como usted puede darse cuenta, reduce la parte pintada, ya que ella tiene en realidad 3,50 m de altura y la puerta, 6 m. Le agrego a esas fotos, otra que representa una visión dibujada por un arquitecto que da las proporciones justas.

Además de este trabajo, que es lo más importante que he hecho en estos tres últimos años, observe el tema y compáre-

* Extraídas de una correspondencia publicada en el catálogo de la exposición *Henri Matisse*, Moscú, Museo de Bellas Artes Puchkin, y Leningrado, Museo del Ermitage, 1969.

lo con el otro mío análogo que se llama *La danza* y está en Moscú, y verá el parentesco que hay entre estas dos interesantes obras. Estos paneles fueron pintados con grandes superficies lisas. Las superficies que estén sobre las puertas están continuadas en la decoración por superficies negras y hay una unidad desde el piso a lo alto de la bóveda 6 m + 3,50 m = 9,50 m que sumado a las pechinas que se apoyan sobre superficies negras provoca la ilusión de un sostén monumental de la bóveda.

Los otros colores: rosa, azul y los desnudos de un color uniformemente gris perla forman el acorde musical de la obra.

Sus contrastes francos, Sus relaciones decididas dan un equivalente de la dureza de la piedra y de lo agudo de las nervaduras de la bóveda y confieren a la obra una gran calidad mural —punto muy importante, ya que ese panel se encuentra en la parte superior de la gran sala de la Fundación que está llena de cuadros pintados— y era lógico que yo tratara de diferenciar bien mi trabajo, que es la pintura arquitectural.

Le voy a indicar en el reverso de las fotos los colores de los distintos compartimentos. A pesar de todas estas explicaciones pienso que a usted le va a ser imposible tener una idea clara de este trabajo que le permita establecer una comparación precisa con *La danza* de Moscú, ya que los puntos de vista son totalmente diferentes. El panel de Moscú conserva aún exigencias de cuadro (es decir, de una obra que puede ir a cualquier lugar, lo que se explica pues yo no había podido imaginar esos paneles en el lugar; yo conocía la escalera adonde estaban destinados porque varias veces la había recorrido pero sin saber que mis pinturas iban a estar allí y además no se trataba de un problema de decoración de esa escalera.

El panel de Merion fue hecho especialmente para el lugar. Yo no lo considero aisladamente sino como un fragmento de arquitectura. En realidad no se lo puede desplazar, por lo tanto preveo que esas fotos no le interesarán sino a medias, a pesar de mis explicaciones.

Usted encontrará dos o tres fotos que representan dos versiones diferentes de esta *Danza*. Es que a causa de un error

de medida de las dos pechinas, a las cuales yo había dado 50 cm, en lugar de 1 m de ancho en la base, debí recomenzar mi primer panel una vez que ya había terminado después de un año de trabajo. Le adjunto esta primera ejecución, La segunda no es una simple réplica de la primera ya que a causa de esas pechinas diferentes y debiendo componer con masas arquitecturales de un tamaño que se duplicaba, tuve que cambiar mi composición. Hice, incluso, un trabajo con un contenido distinto: el primero es guerrero, el segundo dionisíaco; los colores, aunque son los mismos, han cambiado; como las cantidades eran diferentes, la calidad varió: los colores empleados con total libertad hacen que sea su relación de cantidad la que determina su calidad.

Ya que le hablo de mi trabajo con tanto detalle, debo decirle que también hice un importante trabajo de 60 aguafuertes para ilustrar las "Poesías de Mallarmé". Le mando algunas reproducciones de estas aguafuertes. [...]

Termino pidiéndole disculpas por tantos detalles que quizá no le interesen a usted. Vivo en la soledad y cuando tengo ocasión de expandirme, no puedo Sustraerme a ese desahogo.[...]

P. S. No he podido conseguir otras reproducciones de aguafuertes. La impresión deja mucho que desear, pero su perpendicularidad y equilibrio[8] y sus proporciones en relación con la página son escrupulosamente exactas ya que estos dos elementos son esenciales.

Niza, 14 de febrero de 1934

Estimado Sr. Romm:

Usted me dice en su carta del 3 de febrero que mi panel de Merion es una continuación lógica de *La Danza* de Moscú, pero que usted percibe en esta *Danza* una diferencia bastante grande: el elemento humano está aquí menos pronunciado; esto me lleva a contestarle que el destino de estas obras no era el mismo; y el problema, diferente.

En la pintura arquitectural, que es el caso de Merion, creí que el elemento humano debía estar atemperado, y acaso excluido. Yo me dejo guiar siempre por mi instinto (hasta que llega a vencer a mi razón); debí evitarlo pues me sacaba de mi problema arquitectural cada vez que aparecía en la tela. Esta pintura debe asociarse en su expresión a la severidad de un volumen de piedra blanqueada a la cal y a la de una bóveda blanqueada también y desnuda. Además, el espíritu del espectador no podía ser detenido por ese carácter humano con el cual se identificaría y que lo separaría, inmovilizándolo, de la gran asociación armónica, viviente y animada, de la arquitectura y de la pintura.

Rafael y Miguel Ángel, abstracción hecha de toda la riqueza de espíritu que han prodigado en sus trabajos murales, ¿no han perturbado esas paredes con la presencia del ser humano que nos separa constantemente del conjunto, sobre todo en el caso del Juicio Final? El sentimiento humano es posible en un cuadro —un cuadro es como un libro—, su interés no invade al del espectador, que debe seguir adelante, y su destino no está fijado de antemano. Puede cambiar de lugar sin modificar ese lugar esencialmente. El pintor tiene, pues, más libertad para enriquecerlo.

La pintura arquitectural depende en un todo del lugar que la va a recibir y que ella tiene que animar con vida nueva. Esa pintura no puede estar separada, una vez que en el lugar entra a formar parte del conjunto. Esa pintura debe conferir al espacio encerrado en esa arquitectura toda una atmósfera comparable a la de un hermoso y espacioso bosque soleado que rodea al espectador de un sentimiento de alivio en la suntuosidad. En este caso, es el espectador el que se transforma en el elemento humano de la obra.

Usted me dice también: "Me parece que los paneles de Merion deben producir un efecto análogo a los vitrales en la penumbra de una nave". Sí, con la diferencia de que mi muro está atravesado por la luz que viene de la parte inferior, mientras que la nave está iluminada desde lo alto. Mi superficie pintada es muy opaca y no produce la ilusión de la transparencia del vitral, sino que refleja la luz.

Me place agregar que los huecos con vidrio ganan en superficie sobre las zonas planas, a pesar de lo cual mi plano vertical existe antes que cualquier otra cosa. Agregaría, incluso, que mis líneas y superficies pintadas han servido para destacar los arcos de las bóvedas de la Fundación, que estaban muy rebajados y daban la sensación de aplastamiento.

Usted pone de relieve la diferencia entre *La Danza* de Moscú y el panel de Merion (le recuerda *La alegría de vivir*) y usted se pregunta si la diferencia en el carácter de la coloración no será la causa.

Sobre este tema debo decirle que el primer panel hecho para Merion (que por error de medidas tuvo que ser recomenzado) y el definitivo fueron pintados con los mismos colores exactamente, la misma manera de pintar, y sin embargo tienen un carácter distinto. La primera decoración es una danza guerrera y tiene un poco del frenesí del panel de Moscú. El sentimiento sólo ha acomodado los mismos elementos constructivos en función de una expresión diferente, proporcionándolos de otra manera, así como en música las siete notas más o menos alteradas y los mismos timbres expresan, de acuerdo con diferentes combinaciones, una variedad extraordinaria de expresiones. Eso es todo. Usted puede, ya que me lo pide, hacer uso de pasajes de esta carta y de la precedente, si lo juzga útil. Yo espero haberme expresado con suficiente claridad.

Felicito a la dirección de Bellas Artes rusa por la buena idea de hacer decorar los monumentos públicos por sus pintores; el gran problema actual está allí.[9] [...]

Niza, 17 de marzo de 1934

Estimado Sr. Romm:

Yo digo del cuadro: su interés no invade al espectador que debe seguir adelante. Es una imagen. Así como un libro en un estante de biblioteca sólo muestra una breve inscripción que lo designa y tiene necesidad para prodigar sus riquezas de la

acción de un lector que debe tomarlo, abrirlo, aislarse con él, de la misma manera, el cuadro, enmarcado, al constituir un elemento de un conjunto colgado en la pared de un departamento o de un museo, no puede ser poseído si la atención del espectador no se concentra especialmente sobre él. En los dos casos, para que el objeto pueda ser apreciado debe ser aislado de su medio (lo contrario ocurre con la pintura arquitectural). Lo que me hizo escribir que el espectador debe ir más allá es una referencia a lo que es la búsqueda. Esto no lo dije y debí haberlo dicho para ser más preciso.

Octubre de 1934

Estimado Señor:

[...] En cuanto a la información que usted me pide sobre mi manera de pintar: estudio profundo del modelo y enseguida ejecución rápida del cuadro; esto es muy justo, pero claro que el método de trabajo depende mucho del temperamento de cada uno. Delacroix decía que, después de haber hecho todos los estudios que son necesarios a la vista de un cuadro, habría que introducirse en él gritando: "Y ahora, ¡tanto peor por los errores!" Es decir, hay que dejar hablar al instinto. En cuanto a la transparencia de los colores, también es un cierto instinto el que guía la mano. Cuando emprendí los trabajos *La danza* y *La música*, de Moscú, estaba decidido a poner los colores en la superficie y sin matices. Yo sabía que mi acordé musical estaba compuesto por un verde y un azul (que representaban la relación de los pinos verdes sobre el cielo azul de la Costa Azul) y para completarlo, un tono para las carnes de las figuras. Lo que me parecía esencial en cuanto a los colores era la cantidad en la superficie. A mi juicio, esos colores, aplicados de acuerdo con cualquier procedimiento, tales como el fresco, la aguada, la acuarela, etcétera, darían el espíritu de mi composición. Quedé asombrado al comprobar en las decoraciones de Moscú que, al explicar mis colores, había hecho un juego con el pincel por el que varia-

ba el espesor de la materia, de manera que el blanco de la tela jugaba más o menos en transparencia Y sugería un muaré sedoso bastante atractivo.[10] Para utilizar la transparencia de los colores y evitar mezclarlos —lo. cual los hace opacos—, trabajar con veladuras, etcétera. (Esta es vuestra propia frase.) Esto está regido por el mismo principio. Usted puede superponer un color a otro y buscar mayor o menor espesor. Su gusto y su instinto le van a indicar si el resultado es satisfactorio. Hay que conseguir que los dos colores sean sólo uno y que el segundo no parezca un barniz coloreado; en una palabra, que el aspecto del color modificado por otro no sea vidrioso. El que mejor empleó las medias pastas y las veladuras fue Renoir; él pintaba con un líquido: aceite y esencia de trementina (creo que eran 2/3 de aceite de adormidera y 1/3 de esencia de trementina) bien fresca, no almibarada ni oxidada por el aire, porque en ese caso no se seca más: conocí en Cagnes una figura de mujer de Renoir que representaba una fuente. No estaba aún seca, veinte años después de su ejecución.

Ya que le hablo de la decoración de Moscú déjeme decirle que, en el panel de *La Música*, el propietario hizo aplicar un rojo en el segundo personaje, un pequeño flautista de piernas cruzadas. Lo hizo para esconder el sexo que estaba sin embargo indicado con mucha discreción. Estaba allí para acabar el torso. A un restaurador le bastaría un poco de líquido disolvente como esencia mineral, bencina etcétera, y frotar un instante el lugar exacto para que las líneas ocultas aparecieran.

Al señor Director del Museo de Arte Occidental
de Moscú

Niza, I Plaza Charles Félix, 20 de junio de 1935

Estimado señor:

[...] En respuesta a las diferentes preguntas planteadas en su carta debo decirle:

1° Que yo no he escrito sobre la pintura de después de la guerra salvo a Monsieur Romm, como lo había hecho antes en *La Grande Revue*.

2° Que la historia de mis paneles *La Danza* y *La Música*, que están en su país, me fueron pedidos por S. Schukin para la decoración de su escalera, que yo vagamente había visto antes y sin pensar en la posibilidad de la decoración, ya que ni lo conocía a él, en tanto que la decoración de Merion fue concebida en el lugar donde iba a estar emplazada. Esta decoración no puede ser completa sino en su ubicación, que es bien particular (6 m de alto y a contraluz, sobre tres grandes puertas vidrieras). Los paneles de Moscú pueden ser desplazados como tapices, por ejemplo.

La decoración de Merion continúa la idea que está en los paneles de Moscú, idea expresada en una zona del cuadro que está en el Museo de Merion y que se llama *La alegría de vivir*[11] que representa una ronda que baila, que es de donde salió la de Moscú. [...]

Reflexiones transcriptas por Gaston Diehl*

Esta *Danza* estaba dentro de mí desde hacía mucho tiempo y yo la había ensayado y ubicado en *La alegría de vivir*,[12] y después en mi primera composición grande. Sin embargo, esta vez, cuando quise hacer bosquejos sobre telas de 1 m, no lo conseguía. Finalmente, tomé telas de cinco metros, las mismas dimensiones de la pared, y un día con un fumino sostenido por una larga caña de bambú me puse a dibujar de golpe. Sentí dentro de mí como un ritmo que me dirigía. Tenía toda la superficie en la cabeza. Pero cuando terminé el dibujo y traté de empezar con el color, tuve que cambiar todas las formas previstas. Tenía que llenar todo eso y conseguir que el conjunto fuera arquitectural. Por otra parte, tenía que tener muy en cuenta la mampostería, para que las líneas resistieran los enormes bloques salientes de la bóveda; y aun también considerar que esas líneas tenían que atravesar las salientes y tener suficiente vuelo para que se entrelazaran las unas con las otras. Para conseguir todo eso y conseguir algo que viva, que cante, no podía buscar sino por tanteos, por lo que me vi obligado a modificar constantemente mis compartimentos de colores y mis negros.

Había colocado los tonos más oscuros, que eran mis negros, contra las arcadas mismas, pero cuando reemplacé el papel por el color, tuve que realizar una cantidad de modificaciones debido al brillo propio de la materia pictórica que alteraba el equilibrio previamente establecido.

Así, durante tres años, debí reconcebir constantemente mi obra como un director de escena. Cuando trabajo, hago verdaderamente una especie de cine perpetuo.[13]

Pero ahí yo estaba ligado a la arquitectura, ya que es ella la que gobierna.

* En *Henri Matisse*, París, Pierre Tisné, 1954.

Entrevista con Georges Charbonnier*

En los Estados Unidos, usted hizo para el norteamericano Barnes una composición mural utilizando el tema de la danza.

"Allá hice un cielo raso con la misma composición [que la de la *Danza* pintada para Schukin en 1910] pero adaptada a las circunstancias. Por ejemplo, había lo que en arquitectura se llama lunetos, en un techo abovedado. Y en realidad hice a mis personajes más grandes de lo que hubieran sido al natural e incluso en relación con las superficies. La mitad de un cuerpo emerge de lo alto. Otro tiene el busto cortado. Sobre una superficie que no era extremadamente grande (no tenía sino trece metros), posibilité la visión de una danza mucho más grande, porque utilicé los fragmentos.

¿Una dificultad particular no provenía del hecho de que esa pintura mural está colocada a contraluz?

"En efecto, esa pintura mural está a contraluz, pero terminé por aprovechar esa contraluz. Esa pintura mural está por sobre tres grandes puertas de cinco metros de alto que dan a un jardín. Son puertas-vidriera. Los dinteles tienen más o menos dos metros y aproveché los contrastes creados por ellos. Los usé para hacer surgir en esa zona correspondencias con las formas que estaban en el cielo raso, En el cielo raso puse negros mucho más negros que los grises de los dinteles. Así desplacé el contraste. En lugar de establecerlo entre la luz de la puerta y el dintel, lo ubiqué en el techo, de manera que mi contraste, muy acentuado, armonizó todo el panel, puertas y dinteles".

Creo que usted estuvo obligado a emplear colores poco violentos

* Extracto de: "Entretien avec Henri Matisse", *Le monologue du peintre*, t. II, París, julio de 1960.

porque el verdor de los jardines, extremadamente vivo, planteaba una dificultad en la composición de ese cuadro. ¿Es así?

"Un punto fundamental que había que respetar es que la decoración era para una sala inmensa, donde estaban los más hermosos Renoirs, preciosísimos Cézannes, Seurats extraordinarios. Yo no podía, no pretendía y no iba a luchar contra esos cuadros. Tuve que buscar, pensando en el techo, una gama de colores etéreos, y evitar un poco, de esta manera, ciertos colores como el verde; es verdad, pero al mismo tiempo adopté los grandes contrastes negros en las zonas correspondientes a los dinteles y compartimentos rosas, azules y de otros colores, de manera de crear una música de tonalidades que no tenía otra particularidad que expresar el acuerdo de mi emoción con la danza."

El tema de la danza —vuelvo siempre sobre ese punto— ¿no le fue sugerido por la forma del cielo raso, más exactamente por la necesidad de utilizar toda la superficie de ese cielo raso, que lo llevó a representar algunos personajes de pie y otros en cuclillas?

"Era necesario que diera en un espacio limitado la idea de inmensidad. Por eso ubiqué personajes que no estaban siempre enteros, casi la mitad de las figuras está fuera... Si, por ejemplo, yo disponía de tres metros de alto, colocaba personajes que de haber estado representados en su altura total hubieran debido tener seis metros. Hago un fragmento y llevo al espectador por el ritmo, y lo llevo e impulso a perseguir el movimiento de la fracción que ve, de manera que tenga entonces la sensación de la totalidad. La idea primordial —como en la pintura en general— era que una superficie muy limitada diera una idea de inmensidad.[14] Es lo que hice en la capilla de Vence [...]"

NOTAS

[1] Coloqué en mis paneles, justo sobre los dinteles, un tono más oscuro que todo el resto, una superficie en negro puro, el más negro del conjunto. Así se creó una defensa solidaria entre todas las zonas de ese gran muro, o sea entre los dinteles y los paneles. De manera que al ver la luz de las ventanas, se veía los negros y los otros colores (comentarios hechos a Pierre Courthion, y citados en Guichard-Meili, 1967).

[2] En el momento de comenzar este trabajo, Matisse le decía a André Masson: "Llego a la edad en que es bueno pedir consejo a mi juventud" (citado en Schneider, 1970).

[3] "Yo creo que sería importante destacar que la composición del panel salió de una muy íntima lucha del artista con los cincuenta y dos metros cuadrados de superficie, de los que debió tomar posesión el espíritu del artista. No siguió, pues, el procedimiento moderno de proyección de una composición hecha en pequeña escala, y agrandada a la manera "pedida" y luego calcada. El hombre que con el reflector busca al avión en la inmensidad del cielo no lo recorre de la misma manera que el aviador. Yo creo que usted captará, si me explico claramente, la diferencia esencial de las dos concepciones. (Nota de Matisse, publicada en Escholier, 1956.)

[4] Matisse le escribía a Simon Bussy el 7 de marzo de 1933: "Yo quisiera ir a sentir el calor de tu amistad, y contarte las peripecias de mi trabajo que, sin embargo, se desarrolla normalmente en pos de la finalidad que persigo, es decir, la pintura decorativa fundiéndose con la arquitectura. Sin embargo, ganado o perdido, el final se vislumbra.

[5] En 1913 Matisse decía ya a Clara MacChesney: "Ahora yo dibujo mi sentimiento y no de acuerdo con la anatomía. La forma, eso ya lo tengo estudiado desde hace mucho tiempo, yo sé dibujar correctamente" (MacChesney, 1913).

[6] ¿El arabesco puede tener una función importante como decoración mural? Ante esta pregunta formulada por André Verdet, Matisse respondió: "El arabesco tiene una verdadera función. Traduce con sólo un signo el conjunto de cosas: hace una frase de todas las frases. Y ahí además la proporción de las cosas es la que hace la expresión principal" (Verdet, 1952).

[7] Matisse escribió a Simon Bussy desde Nueva York el 17 de mayo de 1933: "Mi decoración está ubicada. Es un esplendor que no se puede imaginar sin verla. Todo el techo y las arcadas viven por radiación y el mismo efecto se continúa hasta el piso. Mi cliente dijo justamente: "Es como una catedral" (el vitral de una catedral) [...] Estoy profundamente cansado, pero

muy contento. Cuando vi la tela colocada, se desprendió de mí para formar parte de toda la construcción que la rodeaba. Olvidé todo el pasado y ella se transformó en algo dotado de personalidad. Fue un verdadero nacimiento, que libera a la madre del pasado doloroso (¿siempre lírico? Felizmente)". Y a Bonnard, el 30 de mayo de 1933: "Vuelvo de Filadelfia. El panel está muy bien colocado dentro de una arquitectura de la cual parece inseparable. La materia misma se ha transformado. Estoy demasiado fatigado. Finalmente voy a descansar aunque sea parte de este verano" (*Matisse-Bonnard*, 1970). Matisse, en efecto, hará una cura en Italia, en Abano-Bagni de donde escribe a Bussy, el 25 de agosto, sobre su intención de trabajar de nuevo en la primera versión de esta *Danza* (versión que pertenece hoy al Museo Municipal de Arte Moderno de París): "Volveré a Niza hacia el 16 de septiembre. Tengo mucho que hacer porque en una visita que hice al taller para recoger mis fotos no pude resistir la tentación y trabajé mi primera tela totalmente de un extremo al otro durante una hora, pero felizmente sólo trabajé con tiza, de manera que nada quedó comprometido. No tiemble por mí ya que si vuelvo allí iré uno o dos días por semana para trabajar en cuadros que voy a pintar cuando vuelva. Estoy todavía en estado de ebullición, el viejo padrillo que ha olido a la yegua. En fin, no me olvido de lo que acabo de pasar y voy a tratar de no recaer". Otra carta a Simon Bussy fechada el 16 de octubre de 1933, dice: "Pude retomar el trabajo de mis paneles que había tenido que suspender porque mi ayudante no estaba libre. Los dos paneles, el de la derecha y el del medio están en pie con el cartón aplicado. Voy a comenzar un calco. Para el tercer panel debo esperar quince días para que Guichardaz me envíe la tela. Estoy contento de llegar (no sólo) a triunfar en el aspecto manual de este trabajo que hubiera muy fácilmente abandonado sin los esfuerzos de Margarita y los tuyos. No hay que esperar más para arremeter... Estoy impaciente por ver esta aventura después de la experiencia de este enorme trabajo último, aunque haya sido hecho sobre un terreno que sin embargo conocía. ¡Ay! no soy escritor y quiero ser preciso".

[8] Esta noción siempre preocupó a Matisse. Le escribía a André Rouveyre el 17 de octubre de 1947 deplorando la reproducción de uno de sus dibujos en un diario hecha con cierta irregularidad: "Fue una lástima que un falso equilibrio de la reproducción del dibujo lo destruyera del todo" (carta citada en Schneider, 1970).

[9] Respuesta de Matisse a André Verdet, quien le preguntará, en 1952, si la pintura de caballete tiene futuro: "Creo que un día la pintura de caballete no existirá más debido a las costumbres que cambian. Habrá pintura mural. Los colores, cada vez más, se apoderan de nosotros. Tal azul entra en el alma. Tal rojo actúa sobre la tensión. Tal otro color tonifica. Es la concentración de los timbres, Una nueva era se abre" (Verdet, 1952). Y

Matisse le confió a Raymond Escholier al día siguiente de la Segunda Guerra Mundial: "Habría que emplear la pintura para alegrar las construcciones nuevas. Pero sería necesario un punto de partida en modestia y santidad. Lo creo posible hoy. Cuando visité el Museo de Tapicerías, comprendí, frente a lo antiguo, que era algo posible, si se recurría a la paciencia y a la modestia (¡aún!) (Escholier, 1956).

[10] A *La danza* de Moscú se la entiende inmediatamente por la unidad del ritmo. En esta composición mi primer y principal elemento de construcción era el ritmo; el segundo, una gran superficie de un azul sostenido (alusión al cielo del Mediterráneo en el mes de agosto); el tercero, una loma verde (el verde de los pinos mediterráneos colocados sobre el cielo azul). Con esos elementos, mis personajes desnudos no podían ser sino bermellón para conseguir una concordancia luminosa. En Moscú, estuve muy interesado en volver a ver esa tela después de haber estado separado de ella. Contrariamente a lo que pensaba mientras la hacía, o sea que sólo las superficies coloreadas, independientemente de la materia, darían la expresión total de la obra, vi entonces que mi materia tenía su necesidad, y que ella agregaba mucho a la riqueza de la pintura por el juego del pincel que deja traspasar la luz de la tela blanca y hace de esos colores lisos, superficies vivientes; una especie de muaré tornasolado. (Nota de Matisse).

[11] Se trata de *La alegría de vivir*, pintado en 1905-1906. Matisse le confió a Francis Carco: "En Montmartre, el dueño del Moulin de la Galette invitaba a todos los pintores a venir a pintarrajear a su casa. Van Dongen era prodigioso. Corría tras las bailarinas y las dibujaba al mismo tiempo. Lógicamente yo también aprovechaba la invitación, pero lo que conseguí fue fijar el clima de farándula donde todo el mundo vociferaba, mientras la orquesta lo interpretaba: 'Y roguemos a Dios por aquellos que no tienen casi nada! ¡Y roguemos a Dios por aquellos que no tienen!...' Y esta cancioncita me sirvió en las épocas en que comencé mi cuadro de *La Danza* que está en Nueva York, en la Fundación Barnes. Mientras pintaba, la silbaba. Casi la bailaba... ¡Ah! los viejos tiempos... Quiero decir cuando teníamos la pintura en la sangre y hubiéramos deseado batirnos por ella" (Carco, 1953). Esto por la danza, la misma que proveyó su tema y su ritmo a *La alegría de vivir*, a *La danza* de la colección Schukin (1910) y al fresco de la Fundación Barnes.

[12] Estas reflexiones fueron publicadas antes por Gaston Diehl en "A la recherche d'un art mural: Matisse", París, *Les arts et les lettres*, 19 de abril de 1946. Con ligeras variantes, aquí: "después de haber visto bailar una farándula en el Moulin de la Galette. Cuando hice la primera gran composición, mientras dibujaba, cantaba la melodía de la farándula y mis actores nacían así siguiendo ese ritmo".

[13] Matisse les decía a J. y H. Dauberville en diciembre de 1942: "Creen que yo trabajo fácilmente. Gran error. Siempre estoy trabajando el cuadro que tengo entre manos como un pianista estudia escalas o un acróbata hace ejercicios físicos. Me encantan las dificultades. Algo en mí me empuja a tentar nuevas experiencias. incluso en mi vida cotidiana soy así" (Dauberville, 1958).

[14] Preocupación que Matisse tuvo desde la época del fovismo como lo testimonian estas reflexiones transcriptas por Georges Duthuit: "Los colores estaban destinados a expresar el impacto de un espectáculo sobre nuestros sentidos. Era la primera etapa. La sensación dominaba, pero nosotros conservábamos la preocupación que el hecho de su expresión llevaba al espacio. Un cuadro impresionista en su momento inicial procede de la misma tendencia, pero exige ser mirado en su marco. Nuestra tela introduce un nuevo elemento en la habitación donde entra. La iluminación se modifica. Los muros retroceden" (Duthuit, 1949). Y cuando André Verdet le dijo en 1952: "A menudo observé que sus cuadros sobrepasan de manera singular el marco de lo que se llama 'pintura de caballete' y que encuentra ahí el espacio de la pintura mural", Matisse respondió: "La dimensión de una tela importa poco. Lo que yo quiero dar siempre es la sensación de espacio, y lo busco tanto en la más pequeña de mis telas como en la capilla de Vence. [...] Mire esta composición [de papeles recortados]: un jardín. ¡Y bien! ese jardín es el recuerdo de las sensaciones nacidas en la naturaleza, que proyecto antes y que amplío en el espacio". Y agregó, mirando esta misma composición "Yo me he hecho un pequeño jardín, alrededor de mí y donde puedo pasearme" (Verdet, 1952). Ya en 1929, por otro lado, le había dicho a Florent Fels: "Creo que se vuelve a la pintura de superficie. Es posible que el cuadro de caballete tenga una fuerza en sí que lo transforma en algo así como un fetiche, ya que la obra puede ser enorme a pesar de su reducido formato" (Fels, 1929).

El eterno conflicto del dibujo y del color

Divagaciones*

El dibujo es la probidad del arte. Me he encontrado a menudo, y desde hace mucho tiempo, con mi espíritu detenido ante esta afirmación, grabada arriba de la firma de Ingres en el mármol del pequeño monumento que le fue dedicado y que lo recuerda, en el vestíbulo del curso de dibujo llamado "Curso Yvon", en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

¿Qué quiere decir exactamente esta inscripción? Entiendo que primero hay que dibujar, pero lo que no capto es el término "probidad". ¿Imaginan ustedes a Corot, Delacroix, Van Gogh, Renoir, Cézanne hablando así? Sin embargo, no me molesté cuando Hokusai fue llamado "el viejo loco del dibujo".

Estas palabras de Ingres, tan fáciles, y que los ignorantes pretensiosos repiten hasta saciarse, tendrían un punto de unión con las de Leonardo de Vinci que figuran en su manuscrito, donde recomienda buscar líneas de composición tendidas entre los lagartos de las viejas paredes o indicar burdos artificios antes de conferir expresión a las representaciones de figuras de damiselas.

Pienso que Ingres y Leonardo se creyeron obligados a enseñar su arte, y ante la imposibilidad de entrar en comunión con sus discípulos les dejaron al menos ciertas instrucciones para: a) acercarlos a sus trabajos mediante la construcción paciente de un dibujo literal del objeto que deben representar (pienso en el sastre que al fallar en el corte de un traje cree salvar el error pegando el traje al cuerpo del cliente por medio de numerosos retoques que a su vez lo comprimen y paralizan sus movimientos), b) para remediar la indi-

* *Verve*, vol. I, N° 1, diciembre de 1937.

gencia de su imaginación por medios mecánicos de composición.

No puede enseñarse tampoco el estilo, que es el resultado de las necesidades de una época y que está determinado por exigencias independientes de la voluntad del artista.

Por otra parte, no comprendí yo, en mi época, la enseñanza del dibujo impartida en aquel Curso Yvon. En aquel entonces fui "corregido", hace ya más de cuarenta años, por Gérôme, Bouguereau, Joseph Blanc, Bonnat, Lenepveu, etcétera... profesores exigentes pero poco claros, y con el tiempo no rescaté nada. ¿Habría comprendido más si esos maestros hubieran sido auténticos? No creo. Una vez tuve la suerte de recibir los consejos de Rodin sobre mis dibujos, que un amigo mío le había mostrado. Los consejos que él me dio no me convenían en absoluto. Rodin se mostró en esa ocasión sólo en su aspecto minucioso. No podía hacer otra cosa. Pues aquello que distingue a los maestros, y que es su razón de ser, los sobrepasa. Al no comprender lo que los distingue, no lo pueden enseñar.

Un taller de alumnos me recuerda *La parábola de los ciegos*, de Breughel en la cual el profesor sería el primer ciego, que conducirá a aquellos que lo sigan.

Michel Bréal decía: "un profesor es un hombre que enseña lo que no sabe" (comentado por su hijo Augusto).

Es triste ver a verdaderos artistas tratando de ayudar con su esfuerzo a quienes no pueden andar solos. Sólo ayudan a construir bastones blancos a seres que podrían, por otro lado, emplear mejor sus actividades en otra cosa antes que hacer tanteos en una obra inútil.

Quien realmente tiene cosas que decir está empujado por una emoción que lo lleva a hacer su obra, la que estará en relación con sus propias cualidades.

Renoir tenía razón al decir: "El que no sepa encontrar lo que falta en su tela, después de haberla dejado tres meses contra una pared, no tiene por qué pintar".

*Notas de un pintor sobre su dibujo

Mi educación consistió en darme cuenta de los diferentes medios de expresión del color y del dibujo. Mi educación clásica naturalmente me ha llevado a estudiar a los maestros, a asimilarlos en todo lo posible, teniendo en cuenta el volumen, el arabesco, los contrastes o la armonía, y a relacionarlos con mis reflexiones sobre mis trabajos frente a la naturaleza; hasta que llegó el día en que me di cuenta de que me era necesario olvidar el oficio de esos maestros o mejor, de interpretarlo de una manera personal.

¿No es ésa la regla de todo artista de formación clásica? Enseguida viene el conocimiento y la influencia de los artistas del oriente.[1]

Mi dibujo de una línea es la traducción más pura y directa de mi emoción. La simplificación del medio permite eso. Sin embargo, esos dibujos son mas completos[2] de lo que creen ciertas personas que los consideran sólo croquis. Son generadores de luz; mirados en días cortos o con una iluminación indirecta, contienen de manera evidente, además del sabor y la sensibilidad de la línea, la luz y los diferentes valores que corresponden al color. Esas cualidades son bien visibles para muchos en pleno día. Esas cualidades provienen del hecho de que esos dibujos son siempre precedidos por estudios realizados con un medio menos riguroso que la línea (el fumino por ejemplo o el carbón) que obliga a tener en cuenta, a la vez el carácter del modelo, su expresión humana, la calidad de la luz que lo rodea, su atmósfera y todo lo que no se puede expresar sino a través del dibujo. Y sólo cuando tengo la impresión de estar agotado por ese trabajo, que puede llevar

* *Le Point*, N° 21, julio de 1939.

muchas sesiones, es cuando con el espíritu clarificado dejo ir mi pluma con confianza. Tengo entonces la sensación evidente de que mi emoción se expresa a través de la escritura plástica. Y apenas mi línea emocionada ha modelado la luminosidad de la página blanca, sin por eso quitarle a ella su calidad de blancura enternecedora,[3] sé que no puedo agregarle nada más, ni retocar el trazo. La página está escrita; ninguna corrección es posible. Si no alcanza, sólo queda, como si fuera una acrobacia, recomenzar la labor. Contiene amalgamas según mis posibilidades de síntesis,[4] los diferentes puntos de vista que he podido más o menos asimilar por mi estudio preliminar.

Las alhajas o los arabescos[5] no sobrecargan nunca mis dibujos, que siguen al modelo, ya que esas alhajas y arabescos forman parte de mi orquestación. Bien ubicados, sugieren la forma o el acento de valores necesarios a la composición del dibujo. Aquí recuerdo la reflexión de un médico que me decía: "Al mirar sus dibujos asombra ver cómo usted conoce anatomía".[6] A él, mis dibujos, cuyo movimiento estaba expresado por un ritmo lógico de líneas, le habían sugerido el juego de los músculos en acción.

Para liberar la gracia, lo natural, estudio mucho antes de hacer un dibujo a pluma. Jamás me impongo violencia; al contrario, soy el bailarín o el acróbata que empieza su jornada con numerosas horas de ejercitación y ablandamiento, de manera que todas las partes de su cuerpo le obedezcan[7] cuando ante su público quiera traducir sus emociones mediante una sucesión de movimientos de danza, lentos o vivos, o por una pirueta elegante.

(A propósito de perspectiva: mis dibujos definitivos de una línea tienen siempre su espacio luminoso y los objetos que los constituyen están en sus diferentes planos; en perspectiva pues, "pero en perspectiva de sentimiento", en perspectiva sugerida.)

Tomé siempre al dibujo no como un ejercicio de intención particular sino ante todo como un medio de expresión de sentimientos íntimos y de descripción de estados de ánimo, pero mediante recursos simplificados para dar más sim-

plicidad y espontaneidad a la expresión, de manera que llegue sin pesadez al espíritu de los espectadores[8]. Mis modelos, figuras humanas, no son jamás comparsas en un interior. Son el tema principal[9] de mi trabajo. Dependo absolutamente de mi modelo al que observé con toda libertad. Sólo después me decido a fijarlo en la postura que le corresponde con la mayor naturalidad. Cuando tengo una modelo nueva, adivino en el abandono de su descanso la posición que más le conviene, y me transformo en el esclavo de esa postura. A esas jóvenes las conservo por muchos años, casi hasta llegar a agotar el interés. Mis signos plásticos expresan probablemente sus estados de alma (palabra que no me gusta) en los cuales me intereso inconscientemente. Sus formas no son perfectas, pero son siempre expresivas. El interés emotivo que me inspiran no se ve especialmente en la representación de sus cuerpos sino, a menudo, en las líneas o en los valores especiales que están extendidos en la tela o sobre el papel formando su orquestación y su arquitectura.

Pero no todo el mundo ve eso.

Es posible que sea la voluptuosidad sublimada lo que todavía no es perceptible para todo el mundo.

Se dice de mí: "Ese hechicero que se complace en encantar monstruos". No creí jamás que mis creaciones fueran monstruos encantados o encantadores. Le respondí a alguien que decía que yo no veía a las mujeres como las representaba: "Si llegara a encontrar en la calle a alguna parecida a ellas, saltaría espantado".[10] Ante todo, yo no creo una mujer, *yo hago un cuadro*. [11]

A pesar de la ausencia de rasgos entrecruzados, de sombras o de medias tintas, yo no me prohíbo el juego de valores, las modulaciones. Modulo con mi trazo más o menos espeso, y sobre todo modulo por medio de las superficies que ese rasgo delimita sobre mi papel blanco. Modifico las diferentes partes de mi papel blanco, sin tocarlas, trabajando las zonas vecinas. Eso se ve muy bien en los dibujos de Rembrandt,[12] de Turner y, de una manera general, en los dibujos de los coloristas.

En resumen, trabajo *sin teoría*. Tengo solamente concien-

cia de las fuerzas que empleo, y avanzo, empujado por una idea que no vislumbro sino a medida que se desarrolla la marcha del cuadro. Como decía Chardin: "Yo remuevo (o quito, ya que raspo mucho) hasta lograr el efecto buscado".

Hacer un cuadro parecería tan lógico como construir una casa si se partiera de buenos comienzos. El lado *humano* no debe preocuparnos. O se lo tiene, o no se lo tiene. Si uno lo tiene, colorea la obra a pesar de todo.

NOTAS DE MATISSE SOBRE LOS DIBUJOS DE LA SERIE *TEMAS Y VARIACIONES*[*]

Cuando ejecuto mis dibujos *Variaciones*, el camino que hace mi lápiz sobre la hoja de papel tiene, en parte, algo de parecido al gesto de un hombre que busca, a tientas, su camino en la oscuridad. Quiero decir que mi camino no tiene nada de previsto. Soy conducido, no conduzco. Voy desde un punto del objeto de mi modelo a otro que veo únicamente solo, independientemente de los otros puntos hacia los cuales se dirigirá luego mi pluma. No es cierto que esté solamente dirigido por un empuje interior, que traduzco a medida que se origina, más que lo que mis ojos fijan desde el exterior y que no tienen para mí más importancia en ese preciso momento que constituir una débil luminosidad en la noche hacia la cual debo dirigirme en primer término. Para percibir, una vez llegado, otro resplandor hacia donde he de dirigirme, inventando siempre mi camino para llegar allí. ¿Un camino tan interesante no es lo más interesante de la acción?

Así como la araña lanza (¿o engancha?) su hilo a la aspereza que le parece más propicia y de ahí a otra que ella percibe enseguida, y va de punto en punto bordando su tela.

En lo que se refiere a la confección de mis dibujos, mis estudios, mis *Temas*, no entreví mi acción con total claridad, porque ella es mucho más compleja y muy voluntaria. Ese "muy voluntaria" es un serio obstáculo a la clarividencia de

* 1942. Redactadas en honor de Aragon después de haber leído el manuscrito de "Matisse-en-France", publicado en "La Grande Songerie". (*Henri Matisse*, novela, París, Gallimard, 1971).

a más, porque ese "muy voluntaria" i
urja con toda su evidencia.
mi trabajo de dibujos inspirados,[13] si
a la hora y yo le presto atención, esto
arruinado, Durante mi otro trabajo,
puedo seguir una conversación, que l
o menos nebuloso y que no sirve a
í, si se me pregunta la hora, salgo de

lo que cuenta más, porque ese "muy voluntaria" impide que el instinto surja con toda su evidencia.

Durante mi trabajo de dibujos inspirados,[13] si mi modelo me pregunta la hora y yo le presto atención, estoy perdido y el trabajo, arruinado, Durante mi otro trabajo, mi trabajo de estudio, puedo seguir una conversación, que llevo en un plano más o menos nebuloso y que no sirve a mi trabajo presente. Ahí, si se me pregunta la hora, salgo de otro mundo.[14]

Carta a André Rouveyre sobre el dibujo de árbol

Rouveyre:[15]

es saber cómo he llegado a este estu
rbol que se puede llamar "el nacimien
abeza de artista". Para empezar, hay
bir el árbol:
te el dibujo imitativo, como se apren
libujo europeas.
nte el sentimiento que su cercanía y s

Carta a André Rouveyre
sobre el dibujo de árbol

Mi querido Rouveyre:[15]

Tú quieres saber cómo he llegado a este estudio sentimental del árbol que se puede llamar "el nacimiento del árbol en una cabeza de artista". Para empezar, hay dos maneras de describir el árbol:

1) Mediante el dibujo imitativo, como se aprende en las escuelas de dibujo europeas.

2) Mediante el sentimiento que su cercanía y su contemplación te sugieren, como los orientales, según creo que me han contado.

Me han contado que los profesores chinos decían a sus alumnos: "Cuando ustedes dibujen un árbol, tengan la sensación de ascender[16] con él cuando comiencen por abajo".

Me han contado también que los japoneses hacían dibujar una silla, por ejemplo, en todas las posiciones, para pedir enseguida a sus alumnos que la dibujaran de memoria en la posición que le exigieran los sentimientos de su composición.

Cuántas veces quise dibujar árboles, sin lograrlo. Primero por imitación. Nunca me sentí urgido a proseguir mis dibujos, ya que sólo conseguía algo sin vida, sin ninguna relación con el sentimiento que me había movido a dibujar el árbol. Luego, cuando no entraba en juego sino mi sentimiento o mi emoción, estaba de tal manera transportado por la belleza del tronco, su poder y su misterio que no podía pasar de sus ramas centrales. Sin embargo, cuando no tenía la obsesión de dibujarlo, lo sentía en su totalidad, de lo bajo a lo alto. Me acuerdo de dos tilos que estaban a cada lado de la puerta de

mi casa de Issy, y a los que habían dejado crecer sin podarlos desde hacía cincuenta años, desde su nacimiento. Yo los miraba todas las mañanas desde mi cama, y seguía el dibujo de las ramas hasta su punto final; admirado por ese movimiento tan lógico, tan natural, con un sentido de dependencia armonioso.

Un jardinero me persuadió después de no sé cuántas tentativas sobre la necesidad de cortar esa copa para que tuviera sólo 1,50 m, a fin de que los extremos de las ramas no se debilitaran; con el primer corte, sentí que se desvanecía todo el interés que el árbol había hecho nacer en mí, y años después, aun con la copa reformada, sentí constantemente su mutilación.

Y entonces, aunque yo sentía al árbol en su totalidad, cuando lo quería dibujar era sólo el tronco lo que me absorbía, y cuando debía terminarlo, lo continuaba en unas ramas con un dibujo que lo explicaba, sí, pero que no despertaba ningún interés en mí. Durante mucho tiempo sentí que rechazaba el estudio de los tilos, hasta que, hace unos pocos meses, sin premeditación, tomé un bloc de papel de cartas e intenté dibujar las ramas de un follaje por los medios más simples, y a medida que se volcaba la tinta de mi pluma sobre ese papel, vi surgir los follajes.

Asimismo, yo había observado que en los trabajos de los orientales el dibujo de los espacios blancos dejados alrededor de las hojas contaba tanto como el dibujo mismo de las hojas. Y que en el juego de dos ramas cercanas, las hojas de una de ella estaban más en relación[17] con las vecinas que con las propias.

Las hojas de una rama estaban todas dibujadas en la misma dirección con la misma forma; y habrían sido monótonas sin las hojas de la rama vecina a las que se contraponían por el dibujo del vacío que separaba a las dos ramas. (¿Soy claro?)

Dibujé entonces las hojas poco a poco, y a medida que mis ramas ascendían, con un dibujo simplificado, por ejemplo, las hojas no tenían ninguna nervadura. Observe que esas hojas están completas. Y si hubiera querido agregarles sus nervaduras,[18] las habría destruido. No fue sino en otro dibujo he-

cho a continuación cuando introduje la nervadura como nuevo elemento de composición. Enseguida hice un tronco... con ramas en el mismo plano, paralelas al horizonte. luego en otro dibujo introduje las ramas en planos variados.

Pienso en el malabarista que aprende juegos malabares con dos pelotas, luego con 4, con 5, con 6, después agrega al conjunto una cuchara, y finalmente su sombrero. No hay que trabajar con los elementos que no hayan pasado por el sentimiento.

Me acuerdo que uno de mis hijos, cuando pequeño, creía contar los coches que desfilaban en sentido contrario al de nosotros, entonces decía en el momento que pasaban: un coche... un coche... un coche...

El dibujo de imitación de la escuela es así: no crea ningún vínculo real entre los objetos, los acerca solamente, sin darles ningún lazo sentimental. Es el espectador quien construye su historia basándose en un título propuesto y elementos que sostengan dicho título.

El dibujo de imitación cree expresar un árbol cuando dibuja sus hojas una a una, no crea un árbol con sólo 25 o 30 hojas, como lo hacía Poussin en sus paisajes. Pienso en *El racimo* del Louvre y en otros cuadros de las vecindades: *Apolo en casa de Dafne*, ese cuadro tan profundo (los rojos de las vacas y el cielo azul), en el *Diluvio*[19] (hay un árbol a la izquierda).

En la escuela no se inventa, o si no, se inventa de la peor manera, juntando cosas, unas con otras, sin reunirlas en el crisol de la imaginación.

Es posible que haya sido a fuerza de dibujarlas por imitación que pude obtener solidez y plenitud en mis hojas; ése fue mi camino, fui llevado por las circunstancias, ¿pero ese camino le es necesario a todo el mundo?

Pertenezco a una generación en la cual todo debía surgir de la sensación, alimentada en la naturaleza[20] y concretada inmediatamente, sin memoria, pues. Todo lo que se agregaba después de la sesión estaba dicho, era lo de buen gusto, por lo tanto malo, y fue en reacción que Degas dijo: "Cuando copio del natural un elemento de mi cuadro, es el elemento que no existe".

En mi juventud, cuando uno dejaba el caballete, se iba con un sentimiento de felicidad o descontento según la cosa hubiera marchado más o menos bien, pero se perdía todo contacto con el cuadro en el que se estaba trabajando.

Por otro lado, los pintores cambiaban de cuadro casi cada hora, de acuerdo con los cambios de luz que recibieran los objetos según el movimiento del sol (Manet, Marquet). No se miraba al Louvre para no desorientarse, es decir, para no perder el camino. Pero se miraba a los japoneses porque mostraban color. En síntesis, uno se desarrollaba estrechando el cerebro en lugar de hacer lo contrario.

Gustave Moreau decía:

Se debe desarrollar así: [croquis] y no así: [croquis]: [21]

Cuando un maestro trabaja simplemente, con grandes relaciones, es porque su sentimiento rechaza las cosas complicadas que no le vienen directamente y que no van directamente al sentimiento de otros. Lo que a veces se toma por un defecto, por una falta, se transforma así en una cualidad esencial.

He aquí, mi querido amigo, todo lo que te puedo decir. Mme. Lydia, que irá mañana a Vence, te llevará esta carta, un volumen nuevo de Braun sobre mi obra, así como también los dibujos del árbol que te recomiendo. Cuando tenga la fotos, haremos el cambio. Espero no haber sido demasiado confuso. Además, te he escrito estas cosas al correr de la pluma; es verdad que las domino bastante bien, pero me doy cuenta también de que eso no alcanza.

Reflexiones sobre el dibujo del árbol referidas por Louis Aragon*

Yo le he mostrado, ¿no es cierto?, los dibujos que hice, en estos tiempos, para aprender a representar un árbol, los árboles. Como si nunca los hubiera visto, dibujé árboles. [22] Yo veía uno desde mi ventana. Tuve que comprender pacientemente cómo se hace la masa del árbol, después el árbol en sí, el tronco, las ramas, las hojas. Primero las ramas, que se disponen simétricamente, sobre un solo plano. Después, como las ramas giran y pasan delante del tronco... No se equivoquen: no quiero decir que mirando el árbol a través de mi ventana mi trabajo consiste en copiarlo.

El árbol es todo un conjunto de efectos que actúan sobre mí. No es cosa de dibujar el árbol que veo. Tengo ante mí un objeto que ejerce sobre mi espíritu una acción, no sólo como árbol, sino en relación con toda una serie de otros sentimientos. Yo no me libero de mi emoción copiando el árbol con exactitud o dibujando las hojas una por una en un lenguaje corriente... sino después de haberme identificado con él. Necesito crear un objeto que parezca el árbol. El signo del árbol. Y no el signo del árbol tal como en el caso de los pintores que aprendieron a hacer el follaje dibujando 33, 33, 33, como hace contar el médico cuando ausculta... Eso no es sino el desecho de la expresión de otros... Los otros inventaron su signo... Retornarlo es retomar una cosa muerta: el punto de llegada de su emoción; ese desecho de la expresión de otros no puede estar en relación con mi sentimiento original. Observe: Claude Lorrain, Poussin, tienen maneras propias para

* Extracto de "Matisse-en-France", 1942 (*Henri Matisse*, novela, París, Gallimard, 1971).

dibujar las hojas de un árbol, inventaron su manera de expresión de hojas, y lo hicieron de una manera tan hábil que se dice que ellos dibujaron sus árboles hoja por hoja. Manera simple de hablar: en realidad, ellos han podido tal vez representar cincuenta hojas en lugar de dos mil. Pero la manera de ubicar el signo hoja multiplica las hojas en el espíritu del espectador, quien entonces ve dos mil... Tenían estos pintores su lenguaje personal. Eso después se transformó en un lenguaje dado, pero a mí me hace falta encontrar signos que estén en relación con la calidad de mi invención. Serán signos plásticos nuevos que entrarán a su vez en el lenguaje común, si lo que digo a través de ellos llega a tener importancia en relación con los otros. La importancia de un artista se mide de acuerdo con la cantidad de signos que introduzca en el lenguaje plástico.

La exactitud no es la verdad*

Entre los cuarenta y ocho dibujos que he elegido con el mayor cuidado para esta exposición, hay cuatro —pueden ser retratos— hechos de acuerdo con el reflejo de mi cara en un espejo. Se los señalo particularmente a la atención de los visitantes.

Estos dibujos resumen, a mi entender, el resultado de profundas observaciones hechas a lo largo de mucho tiempo sobre los caracteres del dibujo, que no dependen de las formas copiadas con exactitud del modelo natural, ni tampoco de la suma de detalles exactos reunidos pacientemente. Dependen del sentimiento profundo del artista ante los objetos elegidos que detuvieron su atención y penetraron su espíritu.

Mi convicción sobre este tema se fortaleció cuando comprobé por ejemplo, que en las hojas de un árbol —en la higuera particularmente— hay una gran diferencia de formas entre unas y otras, y que esto no es un obstáculo para reunirlas en función de un carácter común. Las hojas de higuera, dentro de todas las fantasías que sus formas ofrecen, siguen siendo hojas de higuera. Y he hecho la misma observación en todos los otros productos de la tierra: frutas, legumbres, etcétera.

Existe, pues, una verdad esencial que hay que liberar del espectáculo de objetos que se quiera representar. Es la única verdad que importa.[23]

Los cuatro dibujos en cuestión están hechos sobre un mismo tema.

* 1947. Prefacio del catálogo de la Exposición *Henri Matisse, dibujos*, organizada por la APIAW en Lieja. Los cuatro retratos que Matisse envió fueron reproducidos en el catálogo.

Sin embargo, cada uno de ellos está escrito con una aparente libertad de líneas, de contornos y de expresión de volúmenes.

En efecto, ninguno de estos dibujos puede superponerse al otro, ya que todos son de contornos completamente diferentes.

En los cuatro dibujos en cuestión la zona alta del rostro es similar, pero la inferior es completamente distinta: en el N° 13 de este catálogo esa zona baja es maciza y cuadrada; en el N° 14 está alargada en relación con la zona superior; en el N° 15, termina en punta; en el N° 16 no hay ninguna semejanza con las partes inferiores de las caras de los otros dibujos.

Sin embargo, los diferentes elementos que componen esos cuatro dibujos traducen la misma amplitud de la constitución orgánica del personaje. Estos elementos no están expresados con el mismo signo; no obstante, se vinculan en cada dibujo con el mismo sentimiento: la manera como la nariz está insertada en esa cara, la oreja fijada en el cráneo, la forma como está suspendido el maxilar inferior, cómo se sostienen los anteojos sobre la nariz y en las orejas, la tensión de la mirada, su igual densidad en todos los dibujos, aunque en cada uno los matices de la expresión sean diferentes.

Es evidente que este conjunto de elementos describe al mismo hombre en cuanto al carácter, a la personalidad, a la manera de considerar las cosas, a su reacción ante la vida, a sus reservas frente a ella, que le impiden una liberación sin control. Es el mismo hombre que permanece siempre como espectador atento a la vida y a sí mismo.

Es evidente que la inexactitud anatómica, orgánica, de esos dibujos no ha dañado en absoluto a la expresión del carácter íntimo de la verdad esencial del personaje sino que, por el contrario, ha servido como medio de expresión.

¿Esos dibujos son retratos o no son retratos?

¿Qué es un retrato?

¿No es la obra que traduce la sensibilidad humana del personaje representado?

El único pensamiento que se conoce de Rembrandt es: "No he hecho sino retratos".[24]

¿Acaso el retrato que está en el Louvre pintado por Rafael y que representa a Juana de Aragón en traje de terciopelo rojo es realmente lo que se puede llamar un retrato ? [25]

Se puede comprobar en cada uno de esos dibujos que el azar ha contribuido poco al resultado del trabajo. Tienen en sí la veracidad del carácter expresado. La misma luz los baña y es la misma calidad plástica propia de sus diferentes partes: rostro, fondo, transparencia de cristales; así como también la idea del peso de las cosas: todo intraducible en palabras y sólo obtenido mediante los compartimentos del papel delimitados por una simple línea, casi siempre del mismo espesor. [26]

Cada uno de estos dibujos lleva, me parece, una invención que le es particular y que viene de la penetración del tema por parte del artista, que llega hasta una identificación perfecta con su modelo, de manera que la verdad esencial en cuestión constituye el dibujo. Esa verdad esencial no está en absoluto alterada por las condiciones de la ejecución de ese dibujo; al contrario, la expresión de esa verdad a través de la liviandad de su línea y de su libertad se adapta a las exigencias de la composición; y esa verdad se matiza, se vivifica incluso, gracias a la disposición del espíritu del artista que la expresa. La exactitud no es la verdad.

Vence, mayo de 1947

Retratos*

El estudio del retrato parece olvidado hoy. Sin embargo, es una fuente de interés inagotable para quien tenga el don o simplemente la curiosidad.

Se podría decir que el retrato fotográfico es suficiente. Para la antropometría, sí, pero para el artista que está a la búsqueda del carácter profundo de un rostro, el planteamiento es distinto: la consignación los rasgos del modelo descubre sentimientos desconocidos a menudo para el mismo mago que los ha dado a luz.

El análisis de un fisonomista sería casi imprescindible para tratar de traducir esa fisonomía en lenguaje claro, ya que esos rasgos sintetizan y contienen muchas cosas que el pintor ni sospecha de antemano. [27]

Los verdaderos retratos, es decir, aquellos cuyos elementos, lo mismo que los sentimientos, parecen salir del modelo, son bastante raros. En mi juventud, visitaba a menudo el Museo Lécuver en San Quintin. Ahí se veían reunidos un centenar de esbozos hechos por Quentin-Latour al pastel, previos a sus grandes retratos. Impresionado por esos amables rostros, comprobé, enseguida, que cada uno de ellos era bien personal. Yo estaba sorprendido, al salir del Museo, por la variación de las sonrisas de esas máscaras, y aunque naturales y encantadoras en su totalidad, me impresionaban al punto de tener yo mismo cansados los músculos de la risa. En el siglo XVII, Rembrandt, con su pincel o su buril, hizo verdaderos retratos. Mi maestro Gustave Moreau decía que antes de ese maestro no se habían pintado sino muecas, y

* Prefacio a *Retratos*, colección de retratos hechos por H. Matisse, aparecido en 1954, ediciones André Sauret, Montecarlo.

Rembrandt mismo afirmaba que toda su obra no eran sino retratos. Retengo este pensamiento que me parece justo y profundo.

El rostro humano me ha interesado siempre mucho. Y tengo una destacada memoria para las caras, incluso si las he visto una sola vez. Cuando las miro no acudo a ninguna psicología, sino que su expresión, a menudo particular y profunda, me llama la atención. No tengo necesidad de expresar con palabras el interés que despiertan en mí; se me quedan fijadas por su particularidad expresiva y por un interés que es totalmente de orden plástico.[28]

De esa primera impresión que se produce ante la contemplación de un rostro, depende la sensación principal que me guía constantemente durante la ejecución de un retrato. [29]

He estudiado mucho la representación del rostro humano mediante el dibujo puro como para no poder darle el resultado final de mis esfuerzos, el carácter personal, así como un retrato por Rafael antes que nada es un retrato de Rafael. Hacia 1900, me esforzaba en copiar literalmente una cara de acuerdo con fotografías, lo que me mantenía en los límites del carácter aparente de un modelo. A partir de esa época varias veces retomé este tipo de trabajo. [30] Es decir, al seguir la impresión producida en mí por una cara, buscaba no alejarme de su construcción anatómica.

Acabé por descubrir que el parecido de un retrato proviene de la oposición que existe entre el rostro del modelo y las otras caras; en una palabra, de su asimetría particular. Cada figura tiene su ritmo particular y es ese ritmo el que crea la semejanza. Para los occidentales, los retratos más característicos se han dado entre los alemanes: Holbein, Durero y Lucas Cranach. Juegan con la asimetría, con la diferencia de los rostros, a diferencia de los meridionales que tienden muy a menudo a reunir todo en un tipo regular, en una construcción simétrica.

Sin embargo, creo que la expresión esencial de una obra depende casi totalmente de la proyección del sentimiento del artista, de acuerdo con su modelo, y no de la exactitud orgánica de este modelo.

Tuve la revelación en el estudio del retrato pensando en mi madre. En una oficina de Correos de Picardía yo esperaba una comunicación telefónica. Para pasar el rato tomó un formulario telegráfico que estaba sobre la mesa y dibujé una cabeza de mujer. Dibujaba sin pensar en ello, mi pluma volaba a su voluntad; de pronto, me sorprendí al reconocer en esos trazos el rostro de mi madre con todas sus delicadezas.[31] Mi madre tenía una cara de rasgos generosos, que llevaba en sí la distinción profunda de las flamencas francesas.

Yo era por entonces un alumno muy dedicado al dibujo "clásico". Quería creer en las reglas de la escuela, especie de desperdicios de aquella enseñanza de los maestros que nos precedieron, en una palabra, la parte muerta de la tradición, donde todo lo que no estuviera sustentado por la naturaleza, todo lo que proviniera del sentimiento o de la memoria era "afectado". Capté las revelaciones de mi pluma y comprendí que el espíritu que compone debe guardar una especie de virginidad con respecto a los elementos elegidos y dejar de lado lo que venga por el lado del razonamiento.

Antes de la revelación que tuve en la oficina de Correos comenzaba mi estudio siguiendo una indicación esquemática, fríamente consciente, mostrando las razones del interés que despertaba en mí el modelo que iba a interpretar. Pero después de esa experiencia, esa indicación preliminar a la cual me referí se vio modificada desde su origen. Después de haber blanqueado y vaciado mi cerebro de toda idea preconcebida, tracé esta indicación preliminar con mano sumisa únicamente a mis sensaciones inconscientes, nacidas del modelo. Y me cuidé bien de introducir en esa representación una nota buscada o rectificar algún error material.

La transcripción casi inconsciente de la significación del modelo es el acto inicial de toda obra de arte, y particularmente de un retrato. En consecuencia, la razón está para dominar, para contener y ofrecer la posibilidad de reconcebir usando el primer trabajo como trampolín.

La conclusión de todo esto es que el retrato es una de las artes más singulares. Exige del artista dones particulares y una posibilidad de identificación casi completa del pintor con

su modelo. El pintor debe encontrarse ante su modelo sin ideas preconcebidas. Todo debe llegar a su espíritu imperceptiblemente. Como en un paisaje le llegarían los olores del lugar: el olor de la tierra, de las flores asociadas a los juegos de nubes, a los movimientos de los árboles y a los diferentes ruidos del campo.

Al no poder hablar sino de mis experiencias, les cuento: estoy ante una persona que me interesa [32] y con lápiz o carbonilla fijo sobre el papel, más o menos voluntariamente, su apariencia. Eso me permite —en el curso de una conversación intranscendente, durante la cual hablo o escucho sin ningún espíritu de oposición— dar libre curso a mis facultades de observación. En ese momento no habría que hacerme una pregunta precisa, ni siquiera banal como "¿qué hora es?", porque mi ensueño y meditación sobre el modelo se interrumpirían, comprometiendo gravemente el buen resultado de mi trabajo.

Al cabo de media hora, o una hora tal vez, me sorprendo al ver aparecer poco a poco sobre el papel una imagen más o menos precisa y parecida a esa persona con la cual estoy en contacto.

Esta imagen va surgiendo ante mí como si cada trazo de la carbonilla fuera borrando del espejo el vaho que me impedía verla hasta ese momento.

Éste es, en general, el magro resultado de una primera sesión. Me parece prudente dejar pasar dos o tres días antes de tener la segunda reunión para continuar mi trabajo. Durante este intervalo se produce cierta fermentación cerebral inconsciente. Y gracias a esas fermentaciones, y de acuerdo con las impresiones recibidas de mi modelo durante la primera sesión, reconstruyo mi dibujo cerebralmente con más certeza que el dibujo obtenido en mi primer contacto.

Cuando vuelvo a ver el ensayo que fue punto de partida, me parece débil, sin compromiso; pero a través de lo borroso de esta imagen incierta siento una construcción de líneas sólidas. En la siguiente sesión esa imagen libera mi imaginación, que trabaja según la inspiración acorde con esta construcción, e incluso trabaja con lo que me viene directamente

del modelo. El modelo es para mí sólo un tema particular del que surge el impulso de líneas o valores que despejan mi horizonte limitado.

Esta segunda sesión es similar a un nuevo encuentro con alguien por quien siento simpatía. El modelo debe estar tranquilo y sentir una corriente de confianza [33] con su observador, con quien sostiene una conversación que nunca toca temas particulares de mayor interés. Parece que se estableciera entonces entre ambos interlocutores un juego de términos intercambiados por ellos que son cada vez más comunes.

Generalmente aparece, en relación con las impresiones de esta sesión, una construcción lineal. Las construcciones hechas en el curso de la primera confrontación se borran para dejar entrever los rasgos más importantes, la sustancia viviente de la obra.

Las sesiones continúan con ese mismo espíritu sin que probablemente nuestros dos personajes se hayan informado materialmente más de lo que sabían en un primer momento el uno sobre el otro. Sin embargo, algo ha nacido, y se ha establecido una interpretación sentimental que hace sentir a cada uno el calor humano del otro y cuya culminación será la conclusión del retrato en pintura, o bien el expresar en "dibujos rápidos" lo que me ha llegado del modelo.

Llegué a un conocimiento profundo de mi modelo. Después de un largo trabajo al carbón, constituido por una cantidad de estudios analíticos más o menos difíciles, surgieron visiones que, pareciendo someras, eran en realidad la expresión de las relaciones íntimas entre el artista y su modelo. En esos dibujos estaban todas las finezas de observación entrevistas durante el trabajo, que saltaban a la vista como saltan de un estanque las burbujas de la fermentación.

Esos trabajos surgieron con naturalidad, constituidos por elementos sin coordinación aparente con el trabajo de análisis que los precedió, y la multiplicidad de sensaciones expresadas en cada uno de ellos parece de imposible ejecución, ya que es enorme la rapidez con que esas sensaciones se reúnen. Estoy absolutamente convencido de que esos dibujos representan la culminación de mi curiosidad.

Durante una visita amistosa, el cirujano-profesor L. me decía: "A mí me gustaría saber cómo hace usted sus dibujos rápidos". Le respondí que eran como revelaciones resultantes de un trabajo de análisis sin una realización evidente y previa del tema a tratar: una especie de meditación. Me dijo entonces: "Es así como yo hago mis diagnósticos. Cuando me preguntan: ¿Por qué dice usted eso?, respondo: No sé nada, pero estoy seguro, y soy sincero".

El eterno conflicto del dibujo y del color*

Carta dirigida a Pierre Bonnard el 13 de junio de 1940

Su carta me ha encontrado esta mañana aplastado y completamente desalentado; naturalmente me sentía lejos de sus elogios y sin embargo de acuerdo con mis deseos. Me siento paralizado por no sé qué de convencional que me impide expresarme como yo quiero en pintura. Mi dibujo y mi pintura se separan. [34]

Tengo el dibujo que me conviene, ya que él devuelve lo que yo siento de particular. Pero tengo una pintura contenida por convenciones novedosas de colores lisos [35] por las cuales debo expresarme completamente, con tonos locales, de manera exclusiva, sin sombras, sin modelado, colores que deben reaccionar los unos con los otros para sugerir la luminosidad y el espacio espiritual. Eso no va para nada con mi espontaneidad, que me hace dudar en un minuto de un largo trabajo porque reconcibo mi cuadro varias veces en el curso de su ejecución sin saber realmente adónde voy, dejándome llevar por mi instinto. Encontré un dibujo que, después de estudios analíticos, tiene la espontaneidad que me descarga totalmente de lo que siento; pero este medio es exclusivamente para mí, artista y espectador. Pero un dibujo de colorista no es una pintura. Habría que hacer un equivalente en color. Es a eso a lo que aún no llego.

* Bajo este título, tomado de una expresión de Matisse en una carta dada a André Rouveyre el 6 de octubre de 1941, publicamos extractos de cartas escritas a distintos destinatarios entre 1940 y 1947, extractos que señalan determinados momentos de ese "conflicto" que para Matisse sólo se resolverá en *Jazz* y en los papeles recortados.

Le agradezco, de todas maneras, sus palabras que me han hecho gran bien, ya que me obligan a reaccionar para llegar a merecerlas. ¡Qué lástima no poder vernos más a menudo!

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Pierre Matisse, el 11 de febrero de 1940

El trabajo va mejor. [36] Espero poder romper ese cerco que me rodea y cantar con toda libertad. Lo vi a Bonnard, está en Cannet. Se mantiene bien. Tiene 72 años.

(Schneider, 1970)

A Pierre Matisse, el 11 de febrero de 1940

Me esfuerzo en aferrarme a mi trabajo.[37] Antes de llegar aquí, había proyectado pintar flores y frutas. Dispuse varios temas en el taller, pero esta incertidumbre que nos rodea (ya que esta región puede ser ocupada con cualquier pretexto) hace que no pueda o que tema empezar a trabajar cara a cara con objetos que es necesario que anime con mi sentimiento. También apalabré a un grupo de extras cinematográficos que me mandan sus más hermosas jóvenes Y cuando no tengo ganas de trabajar les doy diez francos y tengo así tres o cuatro modelos jóvenes y bonitas que me posan por separado para que yo dibuje por espacio de tres o cuatro horas por la mañana y tres horas por las tardes. Eso me permite estar en medio de mis flores y mis frutas con las cuales entro en contacto dulcemente, imperceptiblemente. A veces me detengo en un motivo, un rincón del taller que encuentro expresivo; incluso sobre mí y sobre mis fuerzas, espero el rayo que no puede dejar de caer. Ese pensamiento absorbe toda mi vitalidad.

[...] Espero dedicarme muy pronto a la pintura, pero la

otra idea me aplasta: debo inventar y eso exige un gran esfuerzo para el que tendría que tener algunas reservas.[...]

(Schneider, 1970) [38]

A Pierre Bonnard, 7 de septiembre de 1940

Volví a Niza después de una decena de días, tras un viaje bastante penoso. Me puse inmediatamente a trabajar para volver a encontrar mi equilibrio, pero hay aquí tal hipocresía, ambiente de soplones y una angustia general que viene de todo lo que se dice y se repite (estoy seguro de que sin gran fundamento) sobre la próxima ocupación de Niza, que estoy profundamente afectado por contagio, y por lo tanto mi trabajo se hace muy difícil y estéril. Creo que hacerle una visita a usted me haría mucho bien. Ciertamente que la vista de su pintura aligerará ese muro que tengo ante mis narices en este momento y me hará tomar las cosas, y sobre todo mi trabajo, de una manera más simple, más directa. [...]

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Pierre Matisse, 18 de septiembre de 1940

[...] Felizmente acabo de completar casi o quizá del todo un cuadro comenzado hace un año,[39] que conduje a la aventura. En definitiva, cada uno de mis cuadros es una aventura, que es lo que despierta el interés, Y no lo ofrezco sino cuando la aventura ha terminado y bien. Sólo yo corro los riesgos. Así, aquel cuadro que en su origen fue realista, con una hermosa joven morocha durmiendo sobre mi mesa de mármol en medio de frutas, se transformó en un ángel que duerme sobre una superficie violeta, el más hermoso violeta que yo haya visto; sus carnes son rosadas como una rosa pulposa y cálida, y su vestimenta consiste en una blusa azul violáceo pálido muy suave, y una falda verde esmeralda (tiene un poco de blanco en la

mezcla) que es un color acariciador. Todo esto sostenido por un luminoso negro azabache.

"First papers on Surrealism",
Nueva York, Consejo Coordinador, 1942.

A Pallady, en el año 1940 o 1941

Encontré una hermosa blusa rumana, [40] antigua, una blusa bordada con diminuto punto cruz rojo viejo que debió de pertenecer a alguna princesa. Me gustaría conseguir otras, que cambiaría, por un buen dibujo: 1) azul claro casi blanco, 2) rojo bermellón frío que haya tomado por cercanía de combinación la profundidad y suavidad del rojo Venecia (¿por qué no haber tomado entonces el rojo Venecia? Porque sobre sus vecinos provoca reacciones menos intensas), 3) violeta cobalto claro que tú me viste usar para eso, color cuya intensidad tú conoces, 4) ocre amarillo puro en capas ligeras, 5) carnes, rosa cadmio bermellón un poco cálido, 6) fondo del cuadro bordado amarillo limón, 7) falda y todo lo que es lineal, negro marfil, 8) ultramar y blanco en capas livianas, igual tonalidad que la blusa sólo que más oscuro, 9) tela blanca. He aquí un cuadro que me ha llevado más de un año, los que no vean sino la manera como trabajé la cabellera y el bordado del hombro creerán que soy un farsante, pero tú... sabes.

(Correspondencia Matisse-Pallady, publicada en *Secolul 20,*
Nº 6, 1965, *y en el Catálogo Schneider, 1970)*

A Pierre Matisse, el 25 de octubre de 1940

Mientras tanto trabajo y lo hago con una cierta libertad porque sé que mis cuadros no son esperados. No se conoce el futuro, nadie lo conoce. Estoy decidido a no abandonar Niza, mi vida está entre las paredes de mi taller. [...] [El pro-

blema para mí está] en encontrar una armonía entre mi dibujo, los colores y mi sentimiento.

(*Schneider, 1970*)

A Pierre Bonnard, el 7 de noviembre de 1940

Tanto mejor para usted que su trabajo ande bien. En mi caso no llego nunca a terminar, recomienzo incesantemente. Terminé una figura durmiente, comenzada en enero, es decir hace casi un año, después de cuarenta sesiones, y tengo una naturaleza muerta aún no terminada y que tiene unas treinta sesiones de trabajo. Desde que he vuelto a Niza trabajo a diario. Es evidente que nuestra inquietud constante traba el trabajo inconsciente que habitualmente nos sostiene cuando no tenemos el caballete delante. Una vez más, hay que esperar.

(*Matisse-Bonnard, 1970*)

A Pallady, el 7 de diciembre de 1940

Pero, sin embargo, con una naturaleza muerta hecha con veneras,[41] un florero azul, una taza de café, una cafetera, tres manzanas verdes sobre una mesa de mármol negro y verde —a la que transformé tras trabajar durante treinta sesiones—, creo haber llegado a la culminación de lo que puedo hacer en ese sentido abstracto, a fuerza de meditación, rechazos en distintos planos, tanto de construcción como de simplificación (espero que tú me comprendas o que yo me haga comprender en algo). En este momento no puedo ir más lejos, y no puedo —y no es el caso— repetirme. Entonces estoy llevado a permanecer en una concepción menos extraordinaria, menos espiritual. Siento que me he acercado a la materia de las cosas. Por eso pinto ostras.[42] Ahí, mi querido, las sensaciones gustativas son necesarias.

Es preciso que en la representación de una ostra quede algo de lo que ella es. Tengo aquí el tercer cuadro que hago sobre este tema; que se entienda bien, en mi defensa, que hago caso de la pieza y del espacio que la circunda. He limitado mi libertad, eso me ha exigido grandes esfuerzos y he llegado a encontrar las calidades naturales, pero he debido encauzarlas desde hace tiempo. Son los sabores de la pintura sabrosa que creo que te interesarán. No sé qué vendrá después, no sé cuál es el valor de lo que acabo de hacer; el chico es un recién nacido. Pero estoy seguro de que esos cuadros, aunque vivos de colores, no pueden hacerse sino al óleo, mientras que desde hace tiempo para mí sólo era cosa de líneas y colores, y cualquier medio me era igual, acuarela o aguada; era sólo cuestión de la unión expresiva de superficies coloreadas y proporcionadas de maneras diferentes. Creo que es un resultado. Quisiera vivir lo bastante como para volver a mi precedente concepción y ver qué es lo que mi nuevo trabajo aporta.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 4 de junio de 1941

He vuelto al trabajo y he comenzado con dibujos de mí mismo. Te mando algunas fotos para que me digas si no he perdido demasiada energía [...]

(Correspondencia Matisse-Rouveyre publicada en *La Revue des Arts,* N° 2, junio de 1956)

A André Rouveyre, 12 de junio de 1941

Luego de una triste sesión[43] con una modelo, linda muchacha, aunque vacía de expresión, me cansé de hacer esfuerzos Inútiles para darle un poco de vida [...].

A André Rouveyre, 6 de octubre de 1941[44]

Mi viaje de vuelta fue muy bueno. Almorcé en Niza y, después de la siesta, ya estaba ante mi tela. Pero me fue imposible proseguir mi idea y Lydia pasó su tarde —su fin de la tarde, ya que tuvo que subir a pie a Cimiez— borrándome la tela que ahora está completamente limpia. Espero volver a empezar mañana. Qué vida de tormento cuando se depende, con mi sensibilidad aguda, de un método, o mejor dicho cuando una sensibilidad aguda impide apoyarse sobre un método de sostén. Estoy completamente trastornado —claro que recuerdo que toda mi vida ha sido así. Al momento de desesperación le sigue un instante feliz de revelación que me permite hacer algo que sobrepasa el razonamiento y que también me deja desconcertado ante una nueva empresa. Aunque yo veo que eso va a ser siempre así para mí, persisto en buscar el hilo de Ariadna que debe conducirme locamente a poder expresarme en eso que creo tener de excepcional, con medios (colores) más ricos que el dibujo de una línea, con el cual saco de mi interior lo que me emociona de la naturaleza, en la simpatía que creo entre los objetos que me rodean, alrededor de los cuales vivo, y en los cuales ubico mis sentimientos de ternura, sin correr el riesgo de sufrir como en la vida.[...]

En este momento [45] recibo el artículo de Lhote. Gracias amigo Rouveyre, Ese artículo inteligente me interesa aunque no me enseñe absolutamente nada. Es una simple comprobación que hace Lhote. El eterno conflicto del dibujo y del color en un mismo individuo, cosa que él no dice, felizmente, ya que permite un dejo de esperanza. Yo trabajo[46] para no perder esta esperanza.

(Correspondencia Matisse-Rouveyre,
1956 y Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 7 de octubre de 1941

Después de la calma que sobrevino apenas te escribí, he esperado pacientemente y aun con el recogimiento propio

de la vigilia de armas, la sesión de hoy (fui a ella con candor. La tarde ha sido feliz; la tela es lo que ella es, no es una obra de arte, pero es pura. Tengo todavía un último color que ubicar que es como su clave de bóveda, y todo saldrá bien, si estoy inspirado).

(Matisse-Rouveyre, 1956)

A André Rouveyre, 30 de octubre de 1941

[...]Mi inspiración para el dibujo llega a su fin y voy a retomar la pintura.[47]

A André Rouveyre, a comienzos de 1942

Voy a dedicarme a la pintura con el mismo ardor que puse al dibujar. Voy a hacer pintura *con ladrillos.* No sé por qué se me ha presentado esta expresión; quiero decir que voy a trabajar en densidad. Alguna cosa que esté dentro del género de mi naturaleza muerta roja y negra con conchillas.

(Schneider, 1970)[48]

Extractos de una entrevista radiofónica a comienzos de 1942

Señor Matisse, ¿por qué pinta usted?

"Para traducir mis emociones, mis sentimientos y las reacciones de mi sensibilidad en términos de color y forma [49], cosa que no puede hacer ni la cámara fotográfica más perfeccionada, incluso en colores, ni el cine. Desde el punto de vista del espectáculo y distracción, el cinematógrafo tiene una gran ventaja sobre la pintura. [...] En cuanto a los retratistas, son superados por los buenos fotógrafos [...]".

En esas condiciones, si hay artistas, ¿para qué sirven ?

"Son muy necesarios al dar eso que ellos pueden agregar al color y a la forma, por la riqueza de su imaginación intensificada por su propia emoción, porque reflexionan sobre las bellezas de la naturaleza, que es el caso también de los poetas y los músicos. En consecuencia, sólo necesitamos entre los pintores a aquellos que tengan el don de traducir sus sentimientos íntimos en términos de color y forma. Yo les he dicho a mis jóvenes alumnos: ¿Quieren pintar? Antes que nada ustedes deben cortarse la lengua porque, de acuerdo con la decisión tomada, ustedes ya no pueden expresarse sino a través de los pinceles".

(Originalmente escritos en inglés y
citado en Barr, 1951, p. 562)

A Pierre Matisse, 3 de abril de 1942

Desde hace un año vengo haciendo esfuerzos enormes en dibujo.[50] Digo "esfuerzos", y es un error, ya que lo que se ha producido es una "floración" después de cincuenta años de esfuerzo. Tengo que hacer lo mismo en pintura.

(Schneider, 1970)

A Pierre Matisse, 7 de junio de 1942

[...]hacer en pintura lo que hago en dibujo... entrar en la pintura sin contradicciones como en las dalias... en ese ramo de flores cuya foto me mandaste... exige una fuerte personalidad por parte del pintor para que de esa batalla queden restos interesantes.

(Carta publicada en *First papers on Surrealism,* 1942)

A Louis Aragon, 24 de agosto de 1942

Mi salud se restablece. Me quedé pintando de dos a seis y media, no hubiera debido pasar de las cinco, pero como todo andaba bien no creí necesario parar. Y después no me sentí mal. Pasé una buena noche, pero no creo que vaya a partir hacia la gran aventura. Navego por la costa durante estas sesiones de reanudación[51] del trabajo. Cuando, como lo espero, no haga pie, no podré salir sino hacia lo desconocido.

("Un personnage nommé La Douleur", Aragon, 1971)

A Louis Aragon, 1° de septiembre de 1942

Me he comprometido finalmente en forma seria con la Pintura,[52] de manera fría, sin sobreexcitación previa. Mis primeras sesiones no han sido muy significativas en proporción a la campaña que voy a emprender, pero la sesión última, la de ayer, marcó un punto serio. Desde hace tiempo estoy embarcado en ciertas ideas sobre color; tal vez se acabe en mí cierta sutileza, lo exquisito, pero hay mucho aire puro. En definitiva, he comenzado a trabajar. Lo esencial es que mi posición en esta lucha me parece excelente. Soy el español o el romano pacífico que asiste a una riña de gallos desde lo alto de un estrado con una calma rayana en la indiferencia. Los contendientes son un cierto Matisse que él conoce y sigue desde hace largo tiempo y otra persona, distinta, perversa, que se comporta de manera diferente según con quien esté, que lo pide todo y que se llama Pintura. Me parece que le he escrito una carta típica de un joven estudiante de pintura que no sabe con claridad de qué habla.[...] Le mando esta carta absurda porque soy incapaz de escribir otra. Tengo la atención completamente centrada en mi trabajo [...].

("La Grande songerie", Aragon, 1971)

A Louis Aragon, 20 de enero de 1943

Estoy muy satisfecho: mis dolencias tienden a desaparecer, [...] También he aprovechado esta tregua en mis tormentos para trabajar la *Pintura* [53] y he producido algunas cosas que me hacen esperar un progreso en mi evolución.

("Un personnage nommée La Douleur", Aragon, 1971)

A André Rouveyre, 31 de marzo de 1943

Esta tarde, levantado desde las tres hasta las siete y media, trabajé el color y tengo la convicción de haber visto surgir el gran progreso que espero en ese campo;[54] algo análogo a lo que hice en dibujo el año pasado. Estoy profundamente contento, ¡feliz! Si Dios quiere, tengo hermosos días en perspectiva.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 14 de mayo de 1947

Acabo de recibir las fotos de Giraudon[55] y estoy muy contento ya que al mirarlas encontré la confirmación de algo que despertaba mis dudas. Ante todo, la existencia de dibujo con sentimiento y de dibujo anatómico en esas batallas tan hermosas.

A André Rouveyre, 15 de mayo de 1947

Me he dedicado al color definitivamente, los dibujos no me interesan más. En ese aspecto [56] mi pensamiento está más claro. Ya me es suficiente. Tengo varias telas entre manos. Compruebo las curiosidades que provoca un país nuevo, ya que nunca antes había sentido con tanta claridad la expre-

sión de los colores. Hasta ahora estuve estancado en las puertas del templo.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 3 de junio de 1947

Salgo de una sesión de pintura particularmente penosa. Cuando tú me explicas por qué no trabajas pienso que eres la sabiduría misma. Yo creo que continúo siendo un viejo loco, como decía Mme. Paul Cézanne de su marido. También me contaron que Mme. Pissarro decía lo mismo del suyo. Estas mujeres, de extracción modesta, sirvieron a sus maridos con sus modestos medios y juzgaron a sus héroes como si hubiesen sido simples carpinteros obstinados en construir mesas con los pies en el aire.

Soy, pues, un viejo chiflado que quiere recomenzar su pintura para poder morir satisfecho, cosa que sin embargo es imposible.

Quiero hacer una pintura [57] que está en relación con mis dibujos, que nacen directamente del corazón, trazados con la misma simplicidad. Estoy metido en un camino y en una búsqueda penosa que me parece desmesurada por el poco tiempo de vida que me queda. Y, sin embargo, para ser sincero conmigo mismo, no puedo actuar de otra manera. Con la cantidad de relaciones de colores que estoy obligado a emplear para realizar lo que siento, liberado de lo accidental, tengo que representar los objetos desprovistos de líneas huidizas. Yo quiero decir *vistos de frente,* unos cerca de los otros casi, unidos entre sí por mi sentimiento, en una atmósfera creada por los vínculos mágicos del color. ¿Por qué para ser lógicos hay que emplear sólo tonos locales sin reflejos? Personajes sobre el mismo plano, como muñecos en fila listos para ser volteados a pelotazos. Sobre esos elementos de representación simplificada poner un color salido del tono local sublimado, o incluso inventado enteramente de acuerdo con mi sentimiento caldeado por la presencia de la naturale-

za misma: un tipo de poema, Pero en mi dibujo sintético dejo lugar a lo accidental. E incluso lo aprovecho: ciertos elementos accesorios me sirven tanto como el más indispensable.

(Schneider, 1970)[58]

A André Rouveyre, también fechada el 3 de junio de 1947

Estoy muy entusiasmado con los cuadros que tengo entre manos, y a pesar de mi habitual prudencia me estoy dejando deslizar por la ladera más resbaladiza de la aventura. Tengo una autocrítica excesiva. ¿No hay que dar un lugar al misterio? [...]

A André Rouveyre, junio de 1947

La vida es corta, el tiempo es largo. Pero pienso que si bien la vida es corta no por eso es siempre extraña. En este momento es penosa para mí. Le dedico a un cuadro desde las diez de la mañana hasta pasado el mediodía; el resto del tiempo siento el peso de ese cuadro que me exige muchos esfuerzos y el peso de la vida y de mis insomnios, que consumen mucha energía. En este momento estoy profundamente descorazonado. Sin embargo, desde que he vuelto al trabajo, de las cuatro telas que he trabajado, dos son, creo, excelentes. Tengo, además, algunos buenos dibujos.

Testimonio*

Siento a través del color. Gracias a él, pues, mi tela estará siempre organizada. Conviene, sin embargo, que las sensaciones estén condensadas y que los medios utilizados sean llevados a su máxima expresión.

Para culminar en una traducción directa y pura de la emoción hay que poseer íntimamente todos los medios, y haber probado su real eficacia. Los artistas jóvenes no tienen que tener miedo a dar pasos falsos. La pintura no es sólo una incesante exploración sino, al mismo tiempo, la más conmovedora de las aventuras. Cuando yo estudiaba, buscaba tanto conseguir un cierto equilibrio y una rítmica expresiva sólo con colores, como verificar el poder del arabesco en sí. Y cuando mi color llegaba a una gran fuerza de expansión, lo bajaba —lo que no quiere decir que lo ensombreciera— para que mis formas lograran mayor estabilidad y carácter. ¡Qué importan las derivaciones, si cada una de ellas nos permite acercarnos y avanzar hacia la meta!

No es posible establecer reglas y, menos aún, recetas prácticas, a menos que se quiera entrar en el arte industrial. ¿Cómo podría ser de otra manera? Ya que cuando el artista ha producido algo de valor, involuntariamente se ha sobrepasado y no se comprende más. Lo que importa no es tanto preguntarse adónde se va sino buscar el convivir con la materia y compenetrarse de todas sus posibilidades. El aporte personal del artista se mide siempre por la manera como él crea su materia y más aún por la calidad de sus relaciones.

Existe la tendencia a olvidar a menudo que los antiguos

* Recogido por Gaston Diehl en *Peintres d'Aujourd'hui*, colección Comoedia-Charpentier, junio de 1943.

no trabajaban sino por medio de relaciones. La cuestión capital está allí . Si las relaciones fueron expresivas, toda la superficie se ve modulada, animadas y el color llevado al más alto grado de pureza, de brillo y de exaltada luminosidad.

Los cuatro costados del marco[59] están entre las partes más importantes de un cuadro. No puede ser que la rigidez de un marco destruya el conjunto.

Pintura o dibujo, en un espacio dado, deben estar de acuerdo con el ámbito,[60] así como un concierto de música de cámara será interpretado de manera distinta según las dimensiones de la sala donde vaya a ser ejecutado. Allí también el juego de relaciones, por ejemplo en un dibujo, entre las diferentes superficies encerradas, es decir entre las zonas reservadas, no trabajadas, y el encuadre, el juego de relaciones, repetimos, permitirá obtener la coloración y jerarquías necesarias.

Pero hay muchas palabras gastadas y desfiguradas. Ya renuncié en alma oportunidad a toda enseñanza, no quiero hoy charlar sobre pintura. Cada uno debe correr su suerte. Por otra parte, nuestra civilización no necesita pintores. O, por lo menos, no necesita muchos.

¿Qué es lo que más me importa? Trabajar mi modelo hasta tenerlo suficientemente metido en mí como para poder improvisar. Dejar correr mi mano y al mismo tiempo respetar la. grandeza y el carácter sagrado de todo lo viviente.

Sobre el color*

En los Independientes[61] oigo siempre al "padre" Pissarro exclamar, ante una hermosa naturaleza muerta de Cézanne que representa una jarra de agua de cristal tallado, estilo Napoleón III, toda una armonía azul: "Es como un Ingres".

Cuando mi asombro pasó, encontré y sigo encontrando que tenía razón, Sin embargo, Cézanne sólo hablaba de Delacroix y de Poussin.

Algunos pintores de mi generación han visitado y frecuentado a los Maestros del Louvre, donde fueron guiados por Gustave Moreau antes de haber tenido contacto con los Impresionistas. Sólo más tarde fueron a la rue Laffite, y fueron para ver, sobre todo, en lo de Durand-Ruel, la célebre *Vista de Toledo* y *La ascensión al Calvario* del Greco; también estudiaban algunos retratos de Goya e incluso admiraban el *David y Saúl* de Rembrandt. Es de destacar que Cézanne, al igual que Gustave Moreau, haya hablado de los Maestros del Louvre. Cézanne se pasaba sus tardes dibujando en el Louvre, en la época en que le hacía el retrato a Vollard. Al anochecer volvía a su casa, y cuando pasaba por la rue Laffite le decía a Vollard: "Creo que la sesión de mañana va a ser buena, ya que estoy contento con lo que he hecho esta tarde en el Louvre". Esas visitas al Louvre enriquecían las observaciones de cada mañana, cuando el artista enfrentaba nuevamente el trabajo y juzgaba lo realizado en la sesión de la víspera.

En lo de Durand-Ruel vi dos hermosísimas naturalezas muertas de Cézanne, bizcochos, lecheras, frutas de azules apagados. Fui a verlas por indicación del padre Durand a quien yo mostraba mis naturalezas muertas: "Vea estos

* *Verve*, vol. IV, N° 13, noviembre de 1945.

Cézannes", me decía, "que no puedo vender. Trate de pintar interiores con figuras como este trabajo o de la calidad de aquel".

Como hoy, el camino de la pintura parecía completamente bloqueado a las nuevas generaciones; los Impresionistas acaparaban toda la atención.

Van Gogh y Gauguin eran ignorados. Fue necesario derribar un muro para pasar.

A propósito de las diferentes corrientes modernas, pienso en Ingres y en Delacroix a quienes en su época, todo parecía separar; y de tal manera que los respectivos discípulos hubieran podido organizar dos bandas rivales si ellos se lo hubieran propuesto. Y sin embargo, es fácil ver sus similitudes.

Los dos se expresaban a través del *arabesco* y del *color*. Ingres, por su color casi "compartimentado" y "entero" fue llamado "un chino perdido en París". Ambos forjaron los mismos eslabones de la cadena. Sólo los matices impiden confundirlos.

Gauguin y Van Gogh, años después, darán la impresión de haber vivido el mismo tiempo: arabescos y color también. La influencia que siente Gauguin parece haber sido más directa que la de Van Gogh. Incluso Gauguin parece salir de Ingres.

El joven pintor que no puede desprenderse de la influencia de la generación precedente va hacia un estancamiento.

Y para salvarse del hechizo de la obra de sus mayores inmediatos, que por otra parte aprecia, trata de buscar nuevas fuentes de inspiración en las producciones de diferentes civilizaciones, y de acuerdo también con sus propias afinidades. Cézanne se inspiró en Poussin.

Si es sensible, un artista no puede perder, rechazar ni negar el aporte de la generación anterior, pues a pesar de él mismo, toda esa carga va a gravitar en su aporte. Sin embargo, es necesario que él se libere para dar de sí en su momento una cosa nueva y algo de fresca inspiración.

"Desconfíen ustedes del maestro influyente", decía Cézanne.

Un pintor joven que sabe que no va a inventarlo todo,

debe ordenar su cabeza para poder conciliar los diferentes puntos de vista, tanto de las obras hermosas que lo impresionen como de las interrogaciones que haga a la naturaleza.

Tras haber tomado conocimiento de sus medios de expresión, el pintor debe preguntarse: "¿qué es lo que yo quiero?" e ir, en su búsqueda, de lo simple a lo complejo para tratar de descubrirlo.

Si sabe conservar su sinceridad frente a su sentimiento íntimo, sin trampas ni autocomplacencias, su curiosidad no lo abandonará nunca, como tampoco lo abandonará, ni siquiera al final de su vida, el entusiasmo ante el trabajo arduo y aquella necesidad de aprender que tuvo en su juventud.

¡Qué puede existir más hermoso que esto!

París, 30 de agosto de 1945

Función y Modalidades del color*

Decir que el color ha vuelto a ser expresivo es hacer su historia. Durante mucho tiempos no fue sino un complemento del dibujo. Rafael, Mantegna o Durero, como todos los pintores del Renacimiento, construyeron a través del dibujo y le agregaron luego el color local.

Por el contrario, los primitivos italianos y sobre todo los orientales habían hecho del color un medio de expresión. Se tuvo alguna razón cuando se bautizó a Ingres como un chino ignorado en París, ya que iba a ser el primero en usar colores francos, limitándolos sin desnaturalizarlos.

De Delacroix a Van Gogh y sobre todo Gauguin, pasando por los Impresionistas que hacen una limpieza, sin olvidar a Cézanne, que da un impulso definitivo e introduce los volúmenes coloreados, se puede seguir esta rehabilitación de la función del color, y la restitución de su poder emotivo.

Los colores tienen una belleza propia que hay que tratar de preservar así como en música hay que tratar de conservar los timbres. Cosa de organización, de construcción, para no alterar esta hermosa frescura del color.

Los ejemplos no faltaban. Teníamos, delante de nosotros, no solo pintores sino también el arte popular y las telas japonesas que se vendían entonces. Para mí, el fovismo fue también la prueba de los medios: ubicar los colores, el uno al lado del otro, unir de manera expresiva y constructiva un azul, un rojo, un verde. Era el fruto de una necesidad que nacía en mí y no el resultado de un acto voluntario, de una deducción o un razonamiento donde la pintura no tiene nada que hacer.

* Reflexiones recopiladas por Gaston Diehl en *Problemas de la pintura*, 1945, Lyon, Ed. Confluences.

Lo que cuenta con mayor fuerza en el mundo de los colores son las relaciones. Gracias a ellas y a esos colores en sí, un dibujo puede ser intensamente coloreado sin que sea necesario poner color.

Sin duda, hay mil maneras de trabajar el color, pero cuando se lo compone, como el músico compone sus armonías, se trata simplemente de hacer valer las diferencias.

En verdad, música y color no tienen nada en común, pero siguen líneas paralelas. Siete notas con ligeras modificaciones alcanzan para escribir un mundo de partituras. ¿Por qué no ha de ser lo mismo en plástica?

El color no es jamás cuestión de cantidad sino de elección. En sus orígenes, los ballets rusos y en especial *Scheherazade*, de Bakst, rebosaban color. Profusión sin medida. Se podría haber dicho que el color había sido repartido indiscriminadamente. El conjunto era alegre por la materia, pero no por la organización. Sin embargo, los ballets han sido campo de ensayo de medios novedosos, que a la vez los han enriquecido ampliamente.

Un alud de colores no tiene fuerza. La culminación del color sólo se da cuando está organizado, cuando responde a la intensidad emocional del artista.

En el dibujo, incluso en el de una sola línea, se puede dar, en cualquier zona que esa línea encierre, una infinidad de matices. La proporción desempeña una función primordial.

No es posible separar dibujo y color. [62] Puesto que el color no ha sido jamás aplicado a la ventura desde el momento que hay límites y sobre todo proporciones, hay escisión. Es allí donde interviene la creación y la personalidad del pintor. El dibujo cuenta mucho también. Es la expresión de la posesión de los objetos. Cuando uno conoce a fondo un objeto puede contornearlo con un trazo exterior que lo va a definir por completo. Ingres decía sobre este punto que el dibujo es como una canasta a la que no se le puede arrancar una tirilla de mimbre sin hacer un agujero. [63]

Todo, incluso el color, debe ser creación. Primero analizo mi sentimiento antes de llegar al objeto. Y luego hay que recrear todo. Tanto el objeto como el color.

Si los medios empleados por los pintores han sido atrapados por la moda, pierden su honda significación. Esos medios no disponen ya de ningún poder sobre el espíritu. Su influencia no modifica sino la experiencia de las cosas. Cambia solamente matices.

El color contribuye a expresar la luz, no el fenómeno físico sino la luminosidad que existe como hecho, la que está en el cerebro del artista.

Cada época aporta su propia luz, su sentimiento particular del espacio, como una necesidad. Nuestra civilización, incluso para aquellos que no hayan viajado en avión, ha traído una nueva comprensión del cielo, de la superficie, del espacio. Y hoy se ha llegado a exigir una posesión total de este espacio.

Suscitados y sostenidos por lo Divino, todos los elementos se encuentran en la naturaleza. El creador ¿no es él mismo la naturaleza?

Llamado y alimentado por la materia, recreado por el espíritu, el color podrá traducir la esencia de cada cosa y responder al mismo tiempo a la intensidad del choque emotivo. Pero dibujo y color no son sino una sugestión. A través de la ilusión que despierten, deben provocar en el espectador la posesión de las cosas. Y la medida del artista estará dada por su posibilidad de sugestionarse y trasladar esa sugestión a su obra y de allí al espíritu del espectador. Un viejo proverbio chino dice: "cuando se dibuja un árbol, se debe sentir poco a poco que uno se eleva".

El color, sobre todo, es tal vez, más aún que el dibujo, una liberación. La liberación es el abandono de las convenciones; son los medios antiguos reemplazados por los aportes de las nuevas generaciones.

Como el dibujo y el color son medios de expresión, son modificados. De ahí la extrañeza que provocan los nuevos medios, ya que ellos se refieren a cosas diferentes de las que interesaban a las generaciones anteriores.

Finalmente, el color es suntuosidad y reclamo. Y he ahí el privilegio del artista: transformar en precioso al más humilde de los objetos y ennoblecerlo.

El negro es un color*

El negro, como color, tiene el mismo derecho que los otros colores: el amarillo, el azul, o el rojo. [64]

Los orientales han empleado el negro como color, sobre todo los japoneses en las estampas. Más cercano a nosotros, tengo presente un cuadro de Manet,[65] en el que recuerdo que la chaqueta de terciopelo negro del hombre joven con sombrero de paja es de un color negro franco y luminoso.

En el retrato de Zacarías Astuc, hecho por Manet, hay una nueva chaqueta de terciopelo también expresado por un negro decidido e intenso. En mi panel de los *Marroquíes* ¿no hay acaso una zona grande y con tanta luminosidad como los otros colores del cuadro?

* *Derrière le Miroir*, N° 1, diciembre de 1946.

El camino del color*

El color existe en sí, posee una belleza propia. Fueron los géneros japoneses que comprábamos por monedas en la rue de Seine, los que nos lo revelaron. Comprendí, entonces, que se podía trabajar con colores expresivos, que no son obligatoriamente colores descriptivos. Por cierto, que los originales eran sin duda decepcionantes. Pero la elocuencia ¿no es acaso más poderosa y más directa cuando los medios son más burdos? Van Gogh también se entusiasmaba con aquellos géneros japoneses.

Una vez liberado el ojo, limpiado por las telas japonesas, me sentí preparado para recibir verdaderamente a los colores en función de su poder emotivo. Si admiraba instintivamente a los primitivos del Louvre, y después al arte oriental, en particular la extraordinaria exposición de Munich, fue porque encontré allí una nueva confirmación. Las miniaturas persas, por ejemplo, me mostraban toda la posibilidad de mis sensaciones. Yo podía volver a encontrar en la naturaleza cómo esas sensaciones deben venir. Por lo accesorio, este arte sugiere un espacio más amplio, un verdadero espacio plástico. Eso me ayudó a salir de la pintura intimista.

La revelación, pues, me vino del Oriente. Fue años más[66] tarde cuando comprendí y me emocionó la pintura bizantina [67] frente a los iconos de Moscú. Uno se libera tanto más cuanto ve a sus esfuerzos conformados por una tradición, por antigua que esa tradición sea. Y ella nos ayuda a saltar el foso.

Había que salir de la imitación, incluso de la imitación de

* Reflexiones recogidas por Gaston Diehl, en *Art Présent*, N° 2, 1947.

la luz. Se puede provocar la luz por la invención de colores lisos, como se estila con los acordes musicales. Yo empleé el color como medio de expresión de mi emoción y no como elemento de transcripción de la naturaleza. Utilizo los colores más simples. Yo mismo no los transformo. Son las relaciones que se establecen quienes se encargan de hacerlo. Se trata solamente de hacer valer las diferencias, de hacerlas resaltar, de acusarlas. Nada impide componer con sólo algunos colores, la música fue elaborada únicamente sobre siete notas.

Basta con inventar signos.[68] Cuando se siente auténticamente a la naturaleza, se pueden crear signos que establezcan una equivalencia entre el artista y el espectador.

En los primeros ballets rusos, Bakst ponía enormes cantidades de color. Era magnífico, pero sin expresión. Porque no es la cantidad lo que cuenta, sino la elección, la organización. La única ventaja que se obtuvo fue que el color, súbitamente, tuviera carta de ciudadanía y entrada hasta en las grandes tiendas.

A pesar de nosotros mismos, hemos hecho esa elección; fue imposible escapar a ella, era una fatalidad. Por eso, la elección del color representa tan profundamente el espíritu de una época. Pero no hay necesidad de quedarse en eso, hay que avanzar, continuar, ir más lejos.

NOTAS SOBRE EL COLOR*

En pintura, los colores tienen su fuerza y elocuencia cuando se los emplea en estado puro, cuando su brillo y pureza no son alterados, rebajados por mezclas extrañas a su naturaleza (el azul y el amarillo, que hacen el verde, pueden yuxtaponerse, pero no mezclarse, si no, se puede emplear el verde tal como la industria nos lo fabrica. Lo mismo que para el color naranja, la mezcla del rojo y amarillo sólo da un tono sin pureza ni vibración). Es evidente que los colores empleados en estado de pureza o degradados con blanco pueden dar más que puras sensaciones retinianas,[69] ya que esos colores son el producto del aprovechamiento de la riqueza cerebral de quien les dio vida. Los colores pueden ser multiplicados por las gradaciones con el blanco o con el negro. Hay una diferencia entre un negro mezclado con azul de Prusia y un negro mezclado con azul de ultramar. El mezclado con ultramar tiene la calidez de las noches tropicales, mientras que el otro posee la frescura de los ventisqueros... [70]

Lo mismo que la modificación de la expresión musical puede provenir de una fruslería, ya que hay tanta diferencia entre el modo mayor y el menor como la que hay entre el sol y la sombra, ocurre lo mismo con el color, pues la disminución, en un acorde de muchos colores, de uno solo de sus elementos que permita que otro se destaque cambia la expresión del acorde, altera la relación, suponiendo desde ya que ese acorde ha sido establecido por el pintor, que tiene la posibilidad de imprimir un carácter expresivo a la reunión de varias superficies coloreadas. Desde ya que el color puro,

* Publicadas en el catálogo de la Exposición *Henri Matisse*. Acuarelas, Dibujos, Galería Jacques Dubours, París, 1972.

con su intensidad y sus reacciones sobre las cantidades vecinas, es un medio difícil. Los vitrales como en el caso de los de Chartres, que son los más hermosos, son raros. No es que las materias de los componentes sean particulares, sino que es la proporción del color lo que hace la calidad. Pero no hay que confundir vitral y superficie pintada. El vitral está aclarado por transparencia y la tela está pintada directamente. Una superficie pintada puede dar la sensación de ser iluminada desde dentro, cosa que está mal, ya que debe ofrecer al ojo la resistencia de una superficie; sin esa condición, esa superficie es insoportable.

Reflexiones sobre el color*

El color exige enorme precisión en cuanto a los aportes de las distintas partes componentes y exige también que su acción sea empleada de la manera más directa y más completa. De esta manera, se obtiene firmeza; las relaciones vagas dan como resultado expresiones vagas y blandas. La mutua influencia de los colores es esencial para el colorista y los tintes más hermosos, más fijos, más inmateriales se obtienen sin que sean materialmente expresados esos colores. Por ejemplo: el blanco puro se transforma en liláceo, rosado ibis, verde veronés o azul angélico gracias a la le, vecindad de sus contrarios. Signac decía: "Es simple, sólo que nosotros sabernos demasiado para actuar". Sí, en efecto, es muy simple. Como es simple el violín: cuatro cuerdas en un determinado punto de tensión, algunas crines de caballo colocadas en un arco. Y agregaba: "Sólo la divina proporción lo hace todo".

* Publicadas en el catálogo de la Exposición Henri Matisse, Acuarelas y Dibujos, Galería Jacques Dubours, París, 1962.

NOTAS

[1] Pierre Courthion le hizo ver a Matisse que había tenido "la audacia de ser el primero en cortar los puentes con el Renacimiento, y que había sido el único en penetrar el verdadero espíritu del Oriente". Matisse respondió: "Eso no me extraña. Amé siempre al Oriente por el cual me siento incesantemente atraído" (Courthion, 1934). Años después, en 1952, ante una pregunta de André Verdet sobre las contribuciones del arte oriental: "Sí, hay muchos [elementos del arte oriental que influyeron en el arte románico]. Esos elementos entraron por Constantinopla y Venecia, como que por allí entraban en esa época todas las importaciones de Oriente. Esos elementos fueron un buen aporte. Los aportes, en general, son siempre buenos. Lo malo pronto es dejado de lado. Los aportes transforman, rejuvenecen, enriquecen, abren vías nuevas y más aún, significan unión" (Verdet, 1952). Y Matisse pudo decir de Marquet: "Cuando veo a Hokusai, pienso en nuestro Marquet, y viceversa. No entiendo que sea imitación de Hokusai sino similitud" (*Le Point*, N° 27, diciembre de 1943).

[2] De una carta a Camoin hacia 1945: "[Los dibujos] que hago de una línea son completos en sí" (Matisse-Camoin, 1971).

[3] Matisse a Aragon: "Observe que todas mis páginas dibujadas conservan la blancura enternecedora del papel, incluso cuando un rasgo las divide en compartimentos de diversas calidades" (comentado en "Matisse-France"). Y mostrándole paredes tapizadas de la serie de dibujos (*Temas y variaciones*) que hizo en 1941-42: "Vea usted, el mismo blanco por todos lados. En ninguna parte lo hice desaparecer. Y sin embargo, en cada página hay diez matices" (Aragon, 1971).

[4] "¿Un dibujo no es la síntesis, la culminación de una serie de sensaciones que el cerebro ha retenido y reunido, y que una última sensación desata, aunque yo ejecute el dibujo casi con la irresponsabilidad de un médium?" (Pensamientos comentados por Aragon en "Matisse en Francia" 1 "Salvaguardado detrás de mi irresponsabilidad, amo los dibujos, los estudio y busco en ellos revelaciones sobre mí mismo. Los considero las materializaciones de mis sentimientos" (nota de Matisse citada en "La Grande Songerie", Aragon, 1971).

[5] *¿Por qué está usted enamorado del arabesco?* Ante esta pregunta planteada por André Verdet en 1952, Matisse respondió: "Porque es el medio más sintético para expresarse, en todas sus fases. Puede encontrar ese arabesco en las grandes líneas de algunos dibujos rupestres. Es el entusiasmo pasional que insufla a esos dibujos". *¿Cómo llegó usted al arabesco?* "Mire esas mujeres azules, esa cotorra, esos frutos y esas hojas. Son papeles recortados y son

arabescos. El arabesco se organiza como una música. Y tiene su timbre particular" (Verdet, 1952).

[6] Reflexión de Henri Mondor. Matisse pudo decir al mostrar a André Verdet la aguada recortada *Saltando en la cuerda*: "Esta hermosa joven posaba para mi. Pero yo sentía que algo no andaba. Era siempre en la espalda. Mi dibujo se hacía duro, tenso. Lo retomaba, nada. Era una tortura. De golpe, comprendí. Le dije a la modelo que se hiciera ver por un médico. Diagnóstico: desplazamiento de las vértebras superiores hacia el interior" (Verdet, 1952).

[7] Al margen de un comentario de L. Aragon donde destaca la "maestría adquirida que es el punto de partida de su dibujo", Matisse aclara: "La maestría de la mano a quien he obligado a olvidar los gestos adquiridos... Usted sabe, el trazo... el famoso trazo, como cuando se dice de alguien: tiene un buen trazo". Pero a Matisse no le gusta el término "decisión" aplicado a su trabajo. "Cuando usted da una bofetada, evidentemente no la da con blandura ni indecisión. No, hay calor. Y este calor no es el de la decisión sino el de la convicción. Se da una bofetada a alguien con convicción". Matisse agrega: "Cuando quiero llenar un trazo vacío, el que quedó entre los picos de la pluma, a esa zona a la cual la tinta no llegó... (por ínfimo que sea ese trabajo) no lo hago sin temblar, por temor a estropear el impulso de la línea. ("Matisse-en-France", Aragon, 1971). Diez años después Matisse le dirá a André Verdet: "Sí, la decisión del trazo es el resultado de la convicción profunda del artista. Este papel cortado, esta de especie de acanto en volutas que usted ve en la pared, ahí arriba, es la estilización del caracol. Primero lo dibujé formalmente, sosteniéndolo entre mis dedos. Dibujé y redibujé. Tomé conciencia de un desenvolvimiento. Llegué a formar en mi espíritu un signo depurado de la concha. Luego tomé las tijeras. Es necesario que 'el fin esté siempre viviendo el comienzo'. Había aún que establecer la relación entre el objeto observado y su observador" (Verdet, 1952).

[8] "Dibujar es precisar una idea, El dibujo es la precisión del pensamiento. A través del dibujo los sentimientos y el alma del pintor pasan sin dificultad al espíritu del espectador. Una obra sin dibujo es una casa sin carpintería" (Howe, 1949).

[9] Aragon en "Matisse-en-France" trae a colación este pensamiento: "El modelo para otros es un dato. Para mí, es algo que me detiene. Es el fuego de mi energía". Y dice esto más: "[Yo dibujo] bien cerca del modelo —en sí mismo lo dibujo— los ojos a menos de un metro y mi rodilla de manera que puede tocar la suya". En "La Grande Songerie", Aragon, transcribe esta nota de Matisse escrita en marzo de 1942: "Hay cierta incredulidad cuando anuncio que he hecho un pequeño progreso. Se ríen. Mi progre-

so... yo considero haber hecho progresos cuando compruebo en mi trabajo un alejamiento cada vez más evidente del sostén del modelo (de la presencia del modelo que cuenta no como una posibilidad de información sobre su constitución, sino como emoción para que yo viva un estado de flirteo que termina en una violación. ¿Violación de qué? De mí mismo, de un cierto enternecimiento ante el objeto de mi simpatía. Yo quisiera superarme algún día; no lo pienso pues no he cultivado suficientemente la memoria de las formas. ¿Tendré aún necesidad de las formas? Es cuestión de sobreponerse al vértigo durante el vuelo. Sé bien cómo está hecho un cuerpo humano. Una flor —cuando no la encontrara en mi memoria— la inventaría. Ese modelo es para mí un trampolín, es una puerta que debo trasponer para llegar a un jardín en el cual estoy solo y bien. Aunque el modelo no sirva sino para lo que me sirve". Podría, por otro lado, tratarse de un sillón, como el de Ciboure que Matisse dibujaba sin fin en 1940, "pacientemente, para flirtear, sin llegar en un estado de suficiente penetración como para develar su secreto" (Aragon 1971).

[10] Si se admitiera que se pueden hacer retratos tan parecidos y reales que dieran la impresión de algo natural y viviente, y si con ellos se adornaran las paredes de una habitación, el resultado sería atroz para el espectador y lo obsedería hasta hacerlo huir. Sería como vivir en una sala del Museo de cera de Grevin, alucinante como un cuento de Poe (Puy, 1939).

[11] Sobre un cuadro *Desnudo sentado* (1909, Museo de Grenoble) Matisse le confió a Gaston Diehl: "Yo no quise hacer una mujer, quise expresar mi impresión total del Midi" (Diehl, 1954).

[12] A Aragon: "A menudo, cuando llegaba al límite de mis medios pensaba en Rembrandt... Yo me decía que Rembrandt no tiene necesidad de tocar su papel para darle calidad: los primeros estados de las agua fuertes de Rembrandt son muy interesantes, desde este punto de vista, por las indicaciones de las cantidades de papel que encierran, que delimitan" (Aragon, 1971).

[13] Matisse le escribía a Aragon en febrero de 1942: "Mi dibujo instantáneo no es mi fuerte. Es simplemente una cinematografía de una serie de visiones que hago constantemente en el transcurso de un trabajo de fondo; de un cuadro que, no es sino la resultante de una continuidad de reconcepciones precisas, que, exaltándose en la calma, van tomando mutuamente puntos de apoyo. Pienso de golpe en la alondra matutina— hacerse oír siempre en el momento inicial por un suave gorjeo que yo quisiera que luego se transformara, en mi caso, en un acorde de órgano" (carta citada en "La Grande Songerie", Aragon, 1971). En una carta a Pierre Matisse, de febrero de 1945, comentaba de esta manera sus dibujos de la serie *Temas y variaciones*: "Una cinematografía de los sentimientos de un

artista. Una serie de imágenes sucesivas que resultan de la realización de un tema dado por parte del creador" (Barr, 1951). Y Matisse le confió a Francis Carco respecto de esos mismos dibujos: "Lo que yo llamo el cine de mi sensibilidad. Hecho mi estudio, o mejor dicho, establecido mi punto de partida, dejo correr la pluma a su capricho. Comprueben: ahí están todas las etapas que, de la forma al ritmo, me permiten asistir a mis propias reacciones. Eso me divierte: ignoro adónde voy. Me remito a mi inconsciente y la prueba es tan flagrante que si alguien me molesta durante la operación, me es imposible retomar el hilo" (Carco, 1953).

[14] De una carta a Dina Vierny de octubre de 1950: "Cuando usted tuvo la gentileza de hablarme por teléfono yo estaba trabajando en un retrato y todo mi espíritu estaba en ese problema, aunque en seguida comprendí cuánto tenía que hablar con usted sobre la vestimenta mexicana que me hizo traer, así como sobre los objetos de ese origen que no podría ver sin dejar el mundo en el cual se baña habitualmente mi espíritu" (publicada en el catálogo de la Exposición Matisse, galería Dina Vierny, París, 1970).

[15] Cinco extractos de esta carta fueron publicados por Pierre Schneider en su catálogo de la Exposición del Centenario (París, Grand-Palais, 1970): los tres primeros publicados en las páginas 13 y 18 de ese catálogo están fechados por el mismo Schneider "hacia 1945", el trozo publicado en la página 33 está atribuido a otra carta y acompañado de la mención "s.f.", mientras que el publicado en la página 96 está atribuido a una tercera carta y fechado "probablemente hacia 1947". Los originales de estas cartas de Matisse a Rouveyre se conservan en la Biblioteca Real de Copenhague, pero nosotros pudimos consultar una fotocopia; numerosas razones nos inclinan a fecharla en 1942:

1) En esta carta Matisse le dice a Rouveyre: [...] "hace unos meses, sin premeditación, tomé un bloc de papel de cartas y ensayé el dibujo de ramas de follaje empleando los medios más simples [...] (cf. p. 199); le escribió también: "Mme. Lydia te llevará esta carta así como los dibujos de los árboles que te recomiendo. Cuando tenga las fotos haremos el cambio" (cf. p. 202).

2) En otra carta a Rouveyre, sin fecha, Matisse escribe: "Te envío las 21 fotografías de árboles —con las cuales compuse sin inquietarme por especies diversas— tal como un prestidigitador que interpreta un conjunto no piensa en la lluvia, en el tabaco y la cerveza cuando pasan entre sus dedos sucesivamente el paraguas, la hoja de papel para cigarrillos o la botella. Yo, pues, compuse con elementos redondos, o puntiagudos o con pincel".

Ahora bien, un determinado número de esos 21 dibujos de árboles están fechados por el mismo Matisse agosto de 1941 (dos de ellos están reproducidos en *Henri Matisse*, novela, t. I, pág. 109).

3) Las ideas desarrolladas aquí presentan numerosas analogías con las

ideas sobre el dibujo del árbol comentadas con L. Aragon en marzo de 1942 (cf. infra, pág. 203-204).

Matisse había dibujado esos estudios de follaje alrededor del mes de agosto de 1941. La carta que escribió a Rouveyre habla sobre los dibujos hechos "hace algunos meses" y ya que Matisse había hablado también con Aragon sobre el mismo tema en marzo de 1942, nos parece bastante probable que esa carta a Rouveyre esté fechada también en los primeros meses de 1942.

[16] "El chino dijo que había que elevarse con el árbol. No conozco nada más verdadero" (Verdet, 19 52).

[17] En una nota escrita para *Jazz* en 1948, Matisse escribió: "Siento la relación que existe entre las cosas de encantamiento. Mientras dibujo el olivo que veo desde mi cama... Cuando la inspiración se ha alejado del objeto, observar los vacíos que hay entre las ramas. Observación que no tiene una relación inmediata ni directa con el objeto. Es así como uno se evade de la imagen habitual del objeto dibujado, de lo que es el cliché 'olivo'. Al mismo tiempo uno se identifica con el objeto" (notas publicadas en Duthuit, 1962). "Yo no pinto las cosas, pinto sólo las diferencias entre las cosas" (Aragon, 1971).

[18] "Vea usted, si agrego en seguida las nervaduras, mato la luz de las hojas, de lo contrario es necesario indicarlas en seguida, antes de haber dibujado, para que pueda admitirlas como elemento integrante de mi dibujo. Y entonces, esto... He ahí todo el dibujo" (Courthion, 1942).

[19] Los tres cuadros de Poussin, a los cuales Matisse hace alusión, hoy son conocidos respectivamente bajo el nombre de *El otoño* (1660-64), *Apolo y Dafne* (1664) y *El invierno* (1660-64).

[20] Aragon (en "Matisse-en-France") recuerda estas reflexiones de Matisse de 1942: "¿Qué quiere? Soy de una época. Se tenía el hábito de referirse siempre a la naturaleza, una época en que se pintaba siempre del natural. La naturaleza me acompaña, me exalta. Acción contemplativa... ¿Cómo decir?" (Aragon, 1971).

[21] Se encontrará en el catálogo de la exposición Matisse, Museo Estatal de Arte, Copenhague, 1970, una reproducción de dos croquis que ilustran estas líneas. El primero corresponde al dibujo de un hombre que abre los brazos, el segundo con los brazos cerrados.

[22] De otra conversación de Matisse con Aragon, comentada al margen de estas reflexiones: "Hasta ahí, mi atención apasionada se dirigía al tronco y a las ramas principales. El resto existía sin duda... las hojas... pero

como una relación de masas y colores. En mi nueva búsqueda, comenzaba por las hojas" (Aragon, 1971).

[23] Louis Aragon trae a colación estas palabras de Matisse de 1942: "Creí (en la época del taller de Gustave Moreau) que yo no haría jamás figuras, luego puse figuras en mis naturalezas muertas. Mis figuras viven por las mismas razones que hacían vivir a mis naturalezas muertas... un conjunto hecho con amor, un sentimiento en mis objetos que les daba calidad. Sólo después de haber hecho ver objetos de naturaleza muerta pude hacer ver la figura humana" (Matisse-en-France, Aragon, 1971). Sobre el tema del cuadro *Naturaleza muerta con limones y fondo flordelisado*, pintado en 1943, Matisse escribió este comentario: "Fue la feliz traducción de un sentimiento de amor, de una alucinación ante algunos objetos. No es banal decir que esta alucinación es el amor en sí. Su elocuencia proviene de la sinceridad de lo expresado por la emoción, de la unión del objeto y de su reflejo con los medios del pintor" (Aragon, 1971, citado en "La Grande Songerie"). Matisse respondió a Georges Besson (citado por Escholier): "El amor no es muy compatible con un trabajo intensivo... Es difícil de expresarlo en todos los extremos". Y le escribía a Raymond Escholier en 1947: "Para mí, la naturaleza muerta está siempre presente. Es como en el amor: todo depende de lo que el artista pueda proyectar inconscientemente sobre lo que mira. Es la calidad de la proyección la que da la vida, más que, a los ojos del artista, la presencia de una persona viviente" (Escholier, 1956). Y fue con ese mismo espíritu que Matisse declaró: "Las mujeres son hijas del deseo del hombre, de su pasión. Pero la pasión no está en ellas: vibra en el espíritu del pintor y por consecuencia en el espíritu del espectador" (Guichard-Meili, 1967).

[24] "No se conoce sino un pensamiento de Rembrandt: '¡Yo hago retratos!' En la tempestad, a menudo me he aferrado a esa idea" (conceptos transcriptos en "Matisse-en-France", Aragon, 1971).

[25] "[Yo me he propuesto] evadirme de la individualidad del artista que en sus obras coloca en segundo plano el carácter íntimo y particular de la cosa en cuestión, como en el caso del Rafael, Renoir, etcétera, que parecieran haber pintado siempre las mismas mujeres" (Ibíd, Aragon, 1971).

[26] Matisse le destaca a Aragon, al comentarse sus dibujos de la serie *Temas y variaciones*: "Considere, en una misma serie de dibujos, la ropa o las telas. Usted las encontrará, en cada dibujo, de la misma calidad que en toda la serie. Y así también los otros elementos. Hay entonces en esas series una parte descriptiva de objetos que permanece inamovible, de un dibujo a otro... incluso si se me da por agregarle algunas pequeñas apoyaturas. Sólo la expresión del modelo ha cambiado" (Ibíd, Aragon, 1971).

[27] Matisse al hacer el retrato de Georges Besson en 1918 le decía a su modelo: "Quisiera que este retrato se parezca a sus antepasados y a su descendencia" (reflexiones citadas por Schneider, 1970).

[28] Matisse le decía a Clara MacChesney, en 1913: "Rara vez pinto retratos, y cuando lo hago es siempre de manera decorativa. No los puedo encarar de otra manera" (MacChesney, 1913).

[29] Matisse le decía a Rosamond Bernier, a propósito de un film documental que le había sido dedicado: "Había un pasaje, donde se me veía dibujando, que parecía filmado con cámara lenta. Antes que mi lápiz hubiera tocado el papel, mi mano cumplía —ella sola— un extraño recorrido. No me había dado cuenta antes de que yo hacía eso. Tuve de golpe la sensación de estar desnudo, de que todo el mundo podía verme. Me sentí profundamente confundido. Compréndame bien, no se trataba de la duda. Yo establecía inconscientemente la relación entre el tema que me preparaba a dibujar y la dimensión de mi hoja. Yo todavía no había comenzado a cantar" (Bernier, 1949).

[30] Entre 1933-34 Matisse hizo al lápiz y al carbón cuatro retratos de Claribel Cone y seis de su hermana Etta (hoy conservados en la colección Cone del Museo de Arte de Baltimore) y escribe el 25 de mayo de 1934 esta carta a Simon Bussy: "Estoy todavía trabajando en mis retratos de acuerdo con fotografías de esas dos damas de Baltimore, de quienes tú tal vez no te acuerdes. Los termino, trabajo duro (aunque trabajo en realidad no lo es), particularmente duro porque la imaginación, el recuerdo y la exactitud de las fotografías deben colaborar para llegar a la verdad, pero es lo mismo interesante como trabajo porque se trata de dos caracteres opuestos y sin embargo de la misma familia, ya que son dos hermanas. Una, hermosa, de una gran belleza, noble, gloriosa, con una preciosa cabellera de ondas que semejan amplias volutas, clásica, satisfecha, dominadora; la otra con la similar majestad de una reina de Israel, pero de una belleza menos exterior, cabellera lacia, con hermosas líneas, que hacen juego en su caída con las líneas de su rostro. Tiene una profundidad de expresión que impresiona, siempre sumisa a su gloriosa hermana, pero atenta a todo. Medios reducidos, el lápiz y el carbón. El segundo retrato está terminado, estoy ahora en el primero, del que viste los estudios hechos con lápiz de grafito. Hace casi un mes que los trabajo todas las mañanas. Es duro, pero aprendo mucho".

[31] Él me cuenta la misma anécdota que me refirió Denis hace dieciocho años, y que le hacía dudar de la seriedad de Matisse: "Un día en una oficina esperaba una comunicación telefónica; maquinalmente, con una pluma, dibujaba en un sobre un retrato de mi madre; era el retrato de ella más exacto que yo hubiera jamás hecho, con la expresión de todos los detalles en un solo trazo" (Conversación del 5 de octubre de 1948, Couturier,

1962). "Cuando dibujo, naturalmente, trato de vaciar completamente mi cerebro de todo recuerdo para recibir sólo el momento presente" (Ibíd). Matisse se refirió al verdadero dibujo creador cuando dijo: "Entonces se hace un vacío, y no soy sino un espectador de lo que hago" (Conversación del 14 de noviembre de 1950, Ibíd). "Un día, dibujaba flores de lis (para el Mallarmé) y lo hacía sin saber qué estaba haciendo. En ese momento, Pierre llama a la puerta. Yo le grito: 'No entres ahora, vuelve más tarde'. Porque la más mínima distracción impide conseguir lo que se busca. Y cuando acabé, me di cuenta de que lo que había hecho eran clemátides, es decir nada que ver con las lises, y que además eran las clemátides de un seto de mi jardín en Issy, y que estaban dentro de mí hacía meses sin yo saberlo". Al hablar de ciertos dibujos suyos, dijo: "Sólo un sueño ha construido esto, y nada ni nadie lo puede demoler" (Conversación del 1° de abril de 1949, Ibíd.)

[32] "Yo estaba interesado en el rostro de Montherlant. Entonces le pedí que posara para mí, y durante siete sesiones pude hacer dibujos que no eran sino las reacciones que ese rostro me inspiraba. Un artista debe poder olvidar todo sobre la vida y la obra de quien posa para él. Un escultor bastante inculto, mientras hacía el busto de Verlaine, decía a uno de sus amigos: "Estoy haciendo el retrato de un viejo borrachín llamado Verlaine". Si la obra no fue satisfactoria, en verdad, no fue tanto por la ignorancia del artista sino por su falta de sensibilidad y fuerza. En el mismo caso un artista sensible y fuerte hubiera sabido hacernos ver el mundo de Verlaine. Durante todo el tiempo que Montherlant posó, la lectura de su obra, que tanto me gusta, estaba lejos de mi espíritu; sólo su expresión, cuya vida interior era el sostén, me servía para hacer su retrato. Nuestra conversación giraba sobre temas comunes. Sin embargo, hablamos del trabajo; todos los que trabajan saben que se hace de la misma manera. Pasteur y Rodin se encontraron en una reunión y se dieron cuenta de que los dos tenían la misma disciplina en el trabajo. En la octava sesión con Montherlant ya se me hizo imposible ver, fuera lo que fuese. Era incaptable. No estaba ahí. Tengo ante mí a otro y ese otro no se entrega más. Debí cesar después de dos horas infructuosas, Después supe que en Carnaval, Montherlant había encontrado a alguien que para él, imaginativo en extremo, se había transformado en un asunto de primer orden y que lo absorbía por completo. Me consolé por mi sesión perdida porque pensé que ya que era con la vida que él creaba una aventura, aunque banal, nos daría a nosotros hermosísimas páginas" (Recuerdos e ideas aportadas por Janine C. Huppert , en "Montherlant visto por Matisse", *Beaux Arts*, N° 243, agosto de 1937). En abril de 1942, mientras dibujaba retratos de Louis Aragon, Matisse le escribió un día a su modelo: "Usted posó como un ángel, sin embargo se me escapaba constantemente. Detrás de la pantalla constituida por el interés que usted mostraba por mi quehacer, yo no podía sino adivinarlo. ¿Puedo pedirle para la próxima sesión que venga en usted mismo, para que yo

observe a un Aragon en sí? Bastará con que usted se entregue a su tema de meditación favorito. Tengo así la esperanza de entrar en un Aragon finalmente solo. [...] La pasión del alma se me aparece en un rostro. La cara no miente jamás: es el espejo del alma" (Carta publicada en "La Grande Songerie", Aragon, 1971).

[33] Tú me hablas de una inglesa de ensueño. Hace una hora tuve la tercera sesión de dibujo con una inglesa más hermosa tal vez que esa de la que tú me hablas, y que está después de todo ya desvanecida. La mía está aquí y volverá pasado mañana y me mirará en los ojos como me mira habitualmente cuando estoy trabajando, es decir que me mira sin defensa, sin preocupaciones ni protección. Tiene hermosos ojos de color cambiante; ayer los vi pardos, hoy ya no sé de qué color son. Entonces, mientras los miraba, le pedí a Lydia que viniera a decirme de qué color eran en verdad. Ella me contestó: "tiene ojos del color de los tuyos y de los míos también". Me quedé asombrado. Pero en el transcurso de la sesión vi que sus ojos cambiaban, los vi oscurecer, al mismo tiempo que un tono rojizo le coloreaba la cara —te juro que yo no hice nada para provocar su sonrojo—; pensé que era el aflujo de sangre que le hacía cambiar el color de los ojos. No te puedes imaginar el armonioso sabor que unía sus ojos, sus labios y la curva tan tierna de su mentón. Creo que jamás podré dar eso. Está ante mí como un pichoncito emocionado en mi mano. La inglesa de ensueño corresponde en verdad a la de tu sueño y la mía volverá por lo menos durante quince días (carta a André Rouveyre del 5 de abril de 1947, publicada por Schneider, 1970).

[34] Ya en 1905, Matisse le escribía a Paul Signac: "¿Encontró usted en mi cuadro *Bañistas* [*Lujo, calma y voluptuosidad*] un acuerdo perfecto entre el carácter del dibujo y el carácter de la pintura? En mi opinión, me parecen totalmente diferentes el uno del otro e incluso absolutamente contradictorios. El primero, el dibujo, depende de la plástica lineal o escultural; el segundo, la pintura, depende de la plástica coloreada" (carta publicada en el Catálogo Schneider, 1970). Matisse le aclaraba ese mismo año en Collioure: "Emplear el dibujo para indicar la expresión de los objetos, los unos por los otros... Emplear el color por su intensidad luminosa, mediante diferentes combinaciones, acordes o no, para definir los objetos" (nota citada en Duthuit, 1962).

[35] En 1939 Matisse pintó entre otras cosas: *La húngara con blusa verde*, *Lectora sobre fondo negro* (Museo de Arte Moderno, París), *El gran ramo de reinas Margarita*, *Naturaleza muerta: limones y pote de estaño*, *Mujer sentada con guitarra*, *Francia* y *La Música* (está en la Albright Knox Art Gallery de Buffalo). En diciembre de 1939 y enero de 1940 trabaja en *La blusa rumana* (París, Museo Nacional de Arte Moderno).

[36] Matisse está trabajando en su cuadro *La blusa rumana*.

[37] Pinta entre mayo y junio en la región de San Juan de *Luz Interior en Ciboure* (Museo de Aibi); de regreso en Niza, hacia fines de agosto, retomará en septiembre los cuadros de la serie de *La blusa rumana*.

[38] Salvo el último párrafo, citado en inglés en Barr, 1951, p. 256.

[39] El cuadro mencionado aquí por Matisse es verosímilmente *El sueño* de 1940 (también conocido bajo el nombre de *La durmiente*, París, col. particular, N° 192 del catálogo Schneider). En octubre Matisse acabó también *La blusa rumana* cuya ejecución le había llevado también cerca de un año.

[40] Pierre Schneider (p. 93 del catálogo de 1970) publica y fecha esta carta entre 1940 y 1941, porque describe claramente *El sueño* de 1940. Sin embargo, hay que observar que a pesar de las diferentes blusas bordadas ("búlgara" y "húngara") y de otras "vestimentas persas" que figuran en años anteriores en obras de Matisse, se encuentra una blusa llamada "rumana", al menos desde 1936, en muchos dibujos hechos a pluma (reproducidos en *Cahiers d'Art*, 1936, N° 3-5) y que Matisse la pinta en 1937 (cf. por ej. el cuadro del Museo de Arte de Cincinati); en 1940 se encuentra de nuevo esa blusa en otros cuadros, entre otros *Nature morte à la dormeuse*, y *Jeune fille au fauteuil Jaune* (este último en la col. Taft Schreiber, Universal City). Por otro lado, la revista rumana *Secolul* (N° 6, 1965) publica en alguna parte y en rumano una carta de Matisse a Pallady que contiene la primera frase de esta carta de la que nos ocupamos; pero en la carta publicada por *Secolul 20*, Matisse anuncia que después de haber ilustrado a Ronsard está "cautivado por Charles d'Orléans, lo que obliga a fechar hacia fines de 1942, comienzos de 1943, la carta a la cual, según la revista rumana, pertenece la primera frase de la nuestra. *Secolul 20* publica en efecto en otra parte (en francés, con fotografía del croquis de Matisse donde detalla los colores del cuadro *El sueño* de 1940, croquis también reproducido en el catálogo Schneider) y como perteneciendo a otra carta distinta, todo el resto de esta carta.

[41] Se trata de *Naturaleza muerta con veneras sobre mesa de mármol negro* (Museo de Bellas Artes Puchkin de Moscú), trabajo acabado en noviembre de 1940. "Secolul 20" publica también una fotografía de un croquis de Matisse donde detalla a Pallady los colores del cuadro.

[42] Entre otras, *Naturaleza muerta con ostras* del Museo de Arte de Basilea y *Florero y plato de ostras* (colección Paul Petridès, París). Se conoce también *Las ostras* de la colección Gustave Zumsteg, Zurich, 1941. Matisse pintará otras "ostras" en 1943, entre las que están *Tulipanes y ostras sobre fondo negro* (colección Pablo Picasso) y *Naturaleza muerta sobre mesa azul*

[43] En junio de 1941 pinta varios cuadros sobre el tema *Joven con vestido blanco* (colección Henry Joly y Georges Renand, principalmente). Tres de los dibujos sobre sí mismo a los cuales Matisse hace alusión en su carta del 4 de junio están reproducidos en *La Revue des Arts*, N° 2, junio de 1956.

[44] Esta carta fue publicada en *La Revue des Arts*, N° 2, después en el catálogo de Schneider, en 1970, con algunas variantes. La versión publicada aquí es ligeramente más completa que las dos precedentes.

[45] Lo esencial de este último párrafo fue publicado en el catálogo Schneider, 1970, donde figura como atribuido a otra carta fechada "fin 1941".

[46] En julio Matisse pintó entre otras cosas *Narcisos y frutas* (col. Max Moos, Ginebra); en septiembre *Naturaleza muerta con mesa de mármol* (Museo de Arte Moderno, París). Matisse la llamaba *El diapasón*; en octubre *Hiedra en flor* (colección Albert D. Lasker, Nueva York).

[47] Algunos cuadros pintados hacia fines de 1941 son: *El vestido amarillo* y *El vestido escocés* (sobre este tema una versión pertenece al Museo Nacional de Arte Moderno de París y la otra a la Phillips Gallery de Washington); *La conversación* y *Naturaleza muerta con magnolia* (Museo Nacional de Arte Moderno de París).

[48] Salvo la primera parte, carta inédita.

[49] El texto inglés dice: *"into color and design"*. En dibujo y color estaría sin duda más cerca de la terminología habitual de Matisse.

[50] La serie de *Temas y variaciones* representa lo esencial de este esfuerzo; fue publicada en 1943 en París por el editor Fabiani, y precedida con texto de L. Aragon "Matisse en France". A comienzos de 1942 pintó entre otros cuadros *Mujer con velo*, sobre el cual preguntaba a Aragon: "¿No lo encuentra usted muy directo? ¿Un poco Manet?" (palabras citadas en Aragon, 1971).

[51] En agosto de 1942 Matisse inicia la serie del tema *Bailarina con falda azul* (reproducida principalmente en *Matisse, 16 peintures*, París, Ed. du Chéne, 1950 y en *Cahiers d'Art*, 1940-1944) que culmina con *Bailarina fondo negro*, sillón (ex colección Marcel Duchamp).

[52] En septiembre, Matisse pinta la serie de cuadros sobre el tema: *Joven ante la ventana: traje blanco y cinturón negro*; *Traje rosa, la ventana abierta y los postigos cerrados*; *Traje violeta*; *La puerta negra* (colección "Contemporary Art Establishment, Zurich); *Interior con rayos de sol* (colec. Lydia Delectorskaya,

París), serie reproducida en *Verve*, vol. IV, N° 131 1945. En octubre de 1942 Matisse pinta entre otras cosas *Bailarina con faldilla azul sobre una mesa* y *Mujer joven en rosa*, y sobre todo en diciembre pinta *El ídolo* (col. Albert D. Lasker, N. York) y *Mujer joven sentada* (col. Pablo Picasso).

[53] En enero de 1943, Matisse pinta *Micaela* (col. Maurice Newton, N. York); en febrero, entre otras cosas, pinta *El laúd* (col. Sidney Broody, Los Angeles), *Tulipanes y ostras sobre fondo negro* (col. Picasso), *Naturaleza muerta sobre mesa azul*, y *Limón y saxífragas* (col. Siegfried Rosengart, Lucerna).

[54] En marzo Matisse pintó *Naturaleza muerta con limones y fondo flordelisado* (Museo de Arte Moderno de Nueva York) y *El tabaco real* (colec. Albert D. Lasker, Nueva York). Pero fue, sobre todo, en 1943, cuando aparecen numerosos aguadas recortadas; de acuerdo con nuestros datos los primeros trabajos de Matisse hechos con aguadas recortadas y pegadas se remontan a la época de la preparación de *La danza* (Fundación Barnes) entre los años 1931-33; después de esa época hay que llegar a 1936 (tapa de ejemplares prototipos de *Cahiers d'art*, N° 3-5) para encontrar una nueva muestra; trabaja enseguida de acuerdo con la nueva técnica la tapa del primer número de *Verve*, 1937 (Vol. II), luego los estudios de los decorados para *La extraña farándula*, ballet de Léonide Massine, trabaja de 1938 y después en 1939 la tapa del N° 8 de *Verve* (vol. II); *La caída de Ícaro* (fondo negro) publicada en *Verve*, vol. IV, N° 13. Este trabajo y la tapa de dicho número son de 1943; varias aguadas recortadas que retomó hacia 1947, entre las cuales está *Jazz*, son de 1943, sobresaliendo *Ícaro* (fondo azul), *El corazón*, *El arrojador de cuchillos*, *El clown*, *El tobogán*, y *Torso blanco y torso azul* sobre el cual hay una aclaración hecha por Matisse y citada en el trabajo de Aragon de 1971: Para dar el mismo peso visual al torso blanco y al torso azul idénticos en sus orígenes, la parte superior del torso azul debió ser sobrecargada (afirmación del hecho: "1 cm^2 de un color no tiene igual peso que 1 cm^2 de otro color", este principio es la base de la ciencia del color).

[55] Se trata probablemente de fotografías de obras de Paolo Uccello. Matisse le pedía a André Rouveyre, en una carta del 21 de abril, de informarse en París sobre un libro de Uccello y agregaba: "No pierdas este papel que aquí va. Descubrí la amplitud de la composición de Uccello sobre esta mala reproducción. Es verdad que yo conocía ya todas las obras de este pintor. Vi hermosuras, cosas extraordinarias de Uccello en Italia, Es curioso que el estallido de mi sensibilidad al contacto con este maestro se haya producido a través de esta mala reproducción". Y en su carta del 15 de mayo, Matisse le escribe a Rouveyre: "Recibí las fotografías de los retratos de Uccello. Gracias".

[56] Creo que en dibujo he podido decir algo, trabajé mucho sobre esta cuestión (Marchand, 1947).

[57] En 1947 Matisse pintó no sólo *La joven inglesa* y *Mme. L. D., retrato verde, azul y amarillo*, sino también la importante serie de los "interiores" de Vence que está reproducida en *Verve*, vol. VI, N° 21-22, que representan naturalezas muertas, o personajes siempre ante ventanas; 1947 fue, por otra parte, el año en que *Jazz* vio la luz. Matisse pintará mucho también en 1948. Y en el transcurso del período 1947-48 hizo toda una serie de dibujos con pinceles gordos. Pero aunque se conozcan al menos dos cuadros de 1951, fue a partir de los comienzos de 1948 cuando hizo los primeros estudios para la Capilla de Vence en la que va a depositar a partir de esa época —lo mismo que en las grandes aguadas recortadas del final de su vida— lo esencial de su trabajo sobre color, su última renovación, síntesis, culminación y resolución del eterno conflicto...

[58] Salvo el primer párrafo, texto inédito, como la expresión "un tipo de poema", que no figura en la versión publicada por Pierre Schneider.

[59] Matisse les decía a sus alumnos, allá por 1909: Piensen en las líneas duras de un bastidor o de un marco, van a comprobar que ellas tienen influencia sobre las líneas del motivo por ustedes elegido (acotado por P. Dubreuil y citado en Diehl, 1954). Al final de su vida, le contesta a André Verdet cuando le preguntó si "el cuadro, basado en las concepciones del arabesco no tendría que ser colgado sobre una pared, sin marco": "El arabesco debe ser sostenido por los cuatro costados del cuadro. Gracias a este apoyo el arabesco adquiere mayor fuerza. Cuando los cuatro costados son parte de la música se puede colocar la obra sobre la pared, sin marco" (Verdet, 1952).

[60] Y el marco debe estar en estrecha consonancia con la pintura. Así, Matisse le escribía a Morosov hacia 1911: "Acabo de saber que usted compró en lo de Bernheim una de mis naturalezas muertas favoritas, aunque la pinté hace ya mucho tiempo, pero me entristeció saber que va a ir a su casa con un marco tan ordinario. Si usted tiene la intención de vestirla de manera más acorde con su calidad yo me pongo a su disposición para buscarle un marco más apropiado, antiguo, dentro de un precio que oscile alrededor de los 150 fr. (de 100 a 150), y que sería el acompañamiento necesario para el cuadro". Otra carta al mismo destinatario, fechada el 19 de abril de 1913, sobre los cuadros que componen el "tríptico marroquí": "Los marcos fueron preparados para esos cuadros. Son grises, pintados a la cola. Si tuvieran trazas de huellas digitales, habría que frotarlos ligeramente con una esponja húmeda (ligeramente húmeda) que quitará las manchas: hacerlo con cuidado porque, si no, se puede levantar la superficie de la pintura. En caso de que resulte imposible limpiarlo, cualquier decora-

dor lo restaurará luego de haber quitado con agua el enduido blanco y la pintura gris del marco. Ese gris está hecho con blanco de España u otro blanco en polvo, un poco de negro, un toque de azul de ultramar y gelatina para pegar" (cartas publicadas en el catálogo de la Exposición *Henri Matisse*, Moscú, Leningrado, 1969).

[61] Sin duda es a este texto que Matisse alude (y es un texto en efecto donde se habla poco de color) cuando trabajaba en *Jazz* y le escribió a Tériade el 7 de marzo de 1944: "Me he cansado tanto la mano y el espíritu que no he escrito el texto sobre el color. ¡Bueno! lo que pasa es que el color me hastía en este momento, y eso no me atrevo a escribirlo".

[62] "El dibujo es ante todo expresión. Una mano indica con menos eficacia el camino que una flecha. Cuanto más incompleto sea el medio, mayor será la necesidad que tiene la sensibilidad de manifestarse. Mi dibujo representa una pintura hecha con medios restringidos" (Fels, 1929). Luego dijo a Georges Charbonnier: "Yo creo que la pintura y el dibujo dicen la misma cosa. El dibujo es una pintura hecha con medios reducidos. Sobre una superficie. blanca, una hoja de papel, y con una pluma y tinta, se puede, al crear ciertos contrastes, crear volúmenes, y se puede, cambiando la calidad del papel, crear superficies ágiles, superficies claras, superficies duras sin recurrir a sombras o luces... Para mí, el dibujo es una pintura hecha con medios reducidos y que puede ser, sin embargo, interesante, y puede muy bien aliviar al artista de sus emociones. Tanto como la pintura. Pero evidentemente, la pintura es algo que ofrece mayor sustentación y su acción sobre el espíritu es más fuerte" (Charbonnier, 1960). A Pallady le comentó: "¿Por qué no pintas? El dibujo es la hembra y la pintura, el macho" (Homenaje a Pallady, Bucarest, 1971).

[63] De una carta a André Rouveyre: "Un buen dibujo. debe ser como un cesto (o canasta) de mimbre (prefiero el término canasta porque significa una capacidad mayor) donde no se puede sacar una tirita sin provocar un agujero. Entonces ¿por qué decir un buen dibujo debe, en lugar de afirmar simplemente: un dibujo debe. ¿Qué piensa sobre esto el fino escritor?"

[64] En la misma publicación *Derrière le Miroir* fueron publicados, además de esta nota, las reflexiones siguientes: "Antes, cuando no sabía qué color poner, usaba el negro. El negro es una fuerza: pongo mi lastre en negro para simplificar la construcción. Ahora abandono los negros" (diciembre de 1945). Y también dijo: "Como toda evolución, la del negro en pintura se ha hecho por etapas. Pero desde los Impresionistas me parece que ha habido un progreso continuado; por un lado da la impresión de ir produciéndose una orquestación coloreada, comparable a la del contrabajo que llegó a ser solista" (Comentarios proporcionados por Aimé Maeght). Otro

pensamiento que Matisse le expresó a Picasso: "Hacia el final de la Primera Guerra, pasé una temporada en el Sur. Renoir era ya muy anciano. Como yo lo admiraba mucho lo fui a ver a su casa en Cagnes, que se llamaba Les Collettes. Me recibió cordialmente y le mostré algunas de mis telas porque quería conocer su opinión. Las miró más bien con un aire desaprobador. Y me dijo: "En verdad, a mi no me gusta lo que usted hace. Casi diría que usted no es un buen pintor, o más bien que usted es un pintor bastante malo. Pero una cosa me lo impide; cuando usted ubica un negro sobre la tela, está allí y permanece en su plano. Toda mi vida pensé que no se podía emplear el negro sin romper la unidad cromática de la superficie. Es un color que yo desterré de mi paleta. Y entonces, a pesar de mi opinión y mi sentimiento, creo que usted es en verdad un pintor" (acotación hecha por Françoise Gilot en *Vivre avec Picasso*, París, Calman-Levy, 1965). Reflexión que confirma Georges Besson cuando comenta la opinión que emitió Renoir al ver los cuadros que Matisse le mostraba: "¡Cómo ha sabido usted expresar la atmósfera de una pieza de hotel en Niza! Pero este azul del mar debería venir más adelante... Y esta barra de donde cuelgan las cortinas blancas. Está en su lugar. Todo está muy ajustado y era difícil... ¡Al diablo!" (citado en Escholier, 1956).

[65] Pissarro me decía un día: "Manet es más fuerte que todos nosotros, consiguió luminosidad con el negro" (Marchand, 1947). Y Matisse decía de Odilon Redon: "Una gran expresión, y una muy grande particularidad gracias a los negros y a los blancos" (Duthuit, 1949).

[66] La exposición "Der Mohammedischen Ausstellung in München" tuvo lugar en 1910 y el viaje de Matisse a Moscú, en 1911.

[67] "La cruz bizantina, la imaginación y la razón" (nota de Matisse al margen de Matisse-en-France, Aragon, 1971).

[68] En 1942, a lo largo de varias conversaciones con Louis Aragon, le dice entre otras cosas: "la importancia de un artista se mide por la cantidad de signos nuevos que introduzca en el lenguaje plástico (cf. supra p. 205 — Matisse declaró, citando en diversas oportunidades la segunda parte del poema de Mallarmé: *Las de l'amer repos... [je veux] imiter le Chinois au coeur limpide et fin*, etcétera: "Mucho tiempo me llevó preparar mi trabajo. Parece como si hasta ahora no hubiera sino aprendido a elaborar mis medios de expresión [...] Todo se da como si yo hubiera sido alguien que se prepara a abordar la gran composición. Mire... mire... ¿Por qué se dice que Delacroix nunca hizo manos, sino sólo garras? ¿no? Es porque Delacroix era un pintor de gran composición. Aquí había que terminar el movimiento, o allá, y la línea, y la curva y el arabesco que recorría el cuadro. Él llevaba todo el ritmo hasta el extremo del brazo de un personaje, allí lo plegaba y lo cerraba con un signo, se da cuenta, ¡un signo!

siempre el mismo, la mano, hecha siempre de la misma manera, pero no era una mano particular, sino su mano, la garra. Es el juego del brazo en la composición el que indica la expresión. La dirección del brazo, acabado cuidadosamente en [la mano], da la expresión. El pintor de una gran composición atento al movimiento de su cuadro no puede detenerse en el detalle, ni pintar cada detalle como si se tratara de un retrato. Hacer el retrato de una mano cada vez diferente" "Usted decía", intervino Aragon, "que iba, y que pasaba como si". "Como si yo fuera a hacer una gran composición: es raro ¿no? Como si tuviera toda la vida por delante, en fin otra vida... No sé, pero para la búsqueda de los signos... ha sido absolutamente necesario que me organizara, buscando con esos signos un desarrollo nuevo en mi vida de pintor. Puede ser que después de todo crea, sin saberlo, en una segunda vida... en algún paraíso donde haría frescos. ¿Sabe? Las estatuas birmanas con esos brazos largos, ágiles y flexibles, un poco como los brazos que yo hago... terminaban en una mano que parece una flor en el extremo de su tallo. Es el signo de la mano birmana. El signo puede tener un carácter religioso, sacerdotal, litúrgico o simplemente artístico. Un signo para cada cosa. Es un progreso por parte del artista en el conocimiento o la expresión del mundo, una economía de tiempo, la indicación más breve del carácter de una cosa. El signo. Hay dos categorías de artistas: los que hacen en cada ocasión el retrato de una mano, de una nueva mano cada vez, por ejemplo Corot; los otros que hacen el signo de la mano como Delacroix. Con signos se puede componer libre y ornamentalmente" (Conversaciones transcriptas en "Matisse-en-France", Aragon, 1971).

[69] "Todo lo que vemos pasa por la retina, queda fijado en una pequeña cámara y luego se amplifica gracias a la imaginación. Hay que encontrar la cantidad y la calidad de timbre para impresionar al ojo, al olfato y al espíritu. Hacer gustar una planta de jazmín en su totalidad, por ejemplo. Hallar la cantidad, cualidad y calidad de los colores" (Verdet, 1952). "Sepa usted que el hombre no tiene sino un ojo, que observa y registra todo. Este ojo, como un magnífico aparato fotográfico, fabrica minúsculos clichés, muy precisos, muy pequeños; en posesión de este cliché el hombre se dice: esta vez conozco la realidad de las cosas, y por un instante está tranquilo, luego superponiéndose lentamente a este cliché, surge otro ojo, invisible, que fabrica con cada una de todas las piezas otro cliché. Entonces nuestro hombre ya no ve nada claro y se entabla un combate entre el primero y el segundo ojo. La lucha es encarnizada, pero finalmente el segundo ojo triunfa sobre el primero y lo desplaza. Dominante de la situación el segundo ojo puede continuar de ahí en adelante su trabajo, y elaborar su propio cuadro según las leyes de la visión interior; este ojo único se encuentra aquí" [y Matisse muestra la parte superior de su cráneo] (Marchand, 1947).

[79] "Sí, yo empleo el negro para enfriar el azul" (MacChesney, 1913). "¿Ve usted esta tela? Eso que usted cree que es negro, es azul de Prusia, uno de los colores más difíciles de usar. El negro es de los colores más fríos. Mírelo al lado del rojo granza y de la tierra Siena tostada. Todos esos colores son puros." [Mostrando otra tela Matisse comentó:] "En este caso es negro marfil, y no azul de Prusia" (Dauberville, 1958).

[illegible]

[illegible]

Cómo hice mis libros

Cómo hice mis libros*

Comencemos por mi primer libro: *Las poesías de Mallarmé.*

Aguafuertes de trazo regular, muy delgado, sin sombreado, lo que deja a la hoja impresa casi tan blanca como lo era antes de la impresión.

El dibujo llena la página sin márgenes, cosa que aclara aún más la hoja, y el dibujo tampoco está como en la mayor parte de los casos centrado en el papel, sino que se irradia por sobre toda su superficie.

Los grabados están en las páginas impares frente a los pares que llevan el texto, impreso en Garamond bastardilla cuerpo 20. El problema estaba en encontrar el equilibrio entre las dos páginas, ya que una era blanca, la del aguafuerte, y la otra, relativamente negra, con la tipografía.

Conseguí el resultado buscado por mí, modificando mis dibujos de manera que la atención del espectador estuviera tan atraída por esa página blanca, como por la promesa de la lectura del texto.

Comparo mis dos hojas a dos objetos elegidos por un malabarista. Imaginemos, en relación con lo que estábamos tratando, una bola blanca y una negra, y por otra parte imaginemos a mis dos páginas, la clara y la oscura tan diferentes y sin embargo enfrentadas.

A pesar de las diferencias entre ambas bolas, el arte del malabarista logra un conjunto armonioso a los ojos del espectador.

Mi segundo libro: *Pasifaé,* de Montherlant.

Grabados hechos con un simple trazo blanco sobre un fondo absolutamente negro. Un simple trazo sin sombreados ni medias tintas.

* Este texto aparición en *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, Genève, Skira 1946.

Ahí el problema es el mismo que se planteó en el de Mallarmé, pero con elementos invertidos. ¿Cómo equilibrar la página negra del grabado con la página relativamente blanca de la tipografía? Tenía que componer mi dibujo jugando con la página del texto de manera tal que las dos enfrentadas constituyeran armónicamente un bloque. La parte grabada y la parte impresa debían actuar con la misma fuerza en el ojo del espectador. Las dos páginas abrazadas por un gran margen circular que unía las dos páginas completamente.

A esta altura de la composición tuve la visión clara del carácter un tanto siniestro del libro negro y blanco. Sin embargo, un libro generalmente es así. Pero en este caso especial esa página grande, casi enteramente negra, me pareció un poco fúnebre. Entonces pensé en mayúsculas rojas dibujadas. La búsqueda me exigió bastante trabajo, ya que habiendo pensado en letras dibujadas, pintorescas, llenas de fantasía, invenciones de pintor, tuve que acomodarme a una concepción de aspecto más severo y clásico, acorde con los elementos establecidos en el campo de la tipografía y el grabado. Así, entonces: negro, blanco, rojo. No está mal...

Entonces a encarar la tapa. Imaginé un azul, un azul primario, un azul, y ubicar en esa superficie un grabado de trazos blancos. Como esta cubierta debía figurar en la caja que iba a contener el libro o en la encuadernación, tuve que respetar su carácter de "papel". Aligeré el azul, sin hacerlo menos azul, gracias a la trama que daba la impresión. Debido a mi ignorancia se hizo un ensayo en el cual el papel quedó tan impregnado de azul que parecía en realidad cuero. Entonces lo rechacé porque había perdido ese carácter de "papel" que yo quería respetar.

Este libro por las numerosas dificultades que presentó en su preparación me llevó más de diez meses de trabajo diario,[1] y muchas noches también.

Para mis otros libros, sobre todo *Visages*, *Les Poésies de Ronsard*, *Lettres Portugaises* y por los que están en vías de impresión, a la espera de su turno para entrar en máquina, aunque en apariencia difieran, fueron siempre trabajados según los mismos principios que son:

1°) Correlación con el carácter de la obra.

2°) Composición condicionada a los elementos empleados así como a su valor decorativo: negro, blanco, color, tipo de grabado, tipografía. Esos elementos se determinan según la necesidad de la armonía buscada para el libro, en el curso del trabajo. Nunca están decididos de antemano, ya que se procede oportunamente según la inspiración y la evolución de la búsqueda. Yo no hago diferencias entre la elaboración de un libro y la de un cuadro: voy de lo simple a lo compuesto, pero siempre listo a reconcebir desde lo simple. Si al principio compongo con dos elementos, agrego el tercero si hay necesidad de reunir los dos precedentes, enriqueciendo el acorde (iba a escribir, "musical").

Expongo mi manera de proceder, sin pretender que sea la única; es la mía, y se ha ido organizando natural y progresivamente.

Quiero decir dos palabras sobre el grabado en linóleo.

El linóleo no debe ser elegido por economía como reemplazante de la madera, ya que da al grabado un carácter particular, muy diferente del que da el grabado en madera. Para obtenerlo hay que emprender una búsqueda especial.

Pensé a menudo en este medio, tan simple, es comparable a un violín con su arco: una caja, un mástil, cuatro cuerdas tensas y un mechón de crines. Su equivalente: una superficie y una gubia. La gubia, como el arco, está directamente relacionada con la sensibilidad del grabador. Y es tan verdad esto, que la mínima distracción durante el trazado de un rasgo ocasiona involuntariamente una ligera presión de los dedos sobre la gubia, y esto influye sobre el trazo de manera desgraciada. De igual manera, basta con presionar levemente los dedos que sostienen el arco del violín para que el sonido cambie, y pase de uno suave a uno fuerte.

El grabado en linóleo es un verdadero medio ideal para el pintor-ilustrador.

Olvidé un precepto precioso: veinte veces, y ya en camino, hay que recomenzar la obra. En este caso, recomiencen hasta quedar satisfechos.

Ideas sobre ilustración de libros

Matisse comentó con estas palabras su ilustración de las poesías de Mallarmé:

"Es hermoso ver a un buen poeta transportar la imaginación de un artista de manera tal que le permita crear su propio equivalente de la poesía. El artista plástico, para aprovechar al máximo sus posibilidades, debe tratar de no atarse servilmente al texto. Por el contrario, debe trabajar libremente, tratando de enriquecer su propia sensibilidad con su contacto con el poeta que va a ilustrar. Cuando llego al final de esta ilustración de poesías de Mallarmé quisiera sólo decir: "He aquí el trabajo que hice después de haber leído a Mallarmé con íntimo placer".

(Reflexiones aportadas por Adelyn D. Breeskin, "Swans by Matisse", *American Magazine of Art*, vol. XXVIII, N° 10 9 de octubre de 1935)

Sobre la imposibilidad de ilustrar ciertos libros, en los cuales *todo está dicho*:

"Encontré a Montherlant este invierno en Niza, después de conocer el deseo de su editor de hacerme ilustrar con aguafuertes *La Rose de sable*. Pero fue necesario abandonar este proyecto, pues cada vez que una imagen comenzaba a entusiasmar mi espíritu, el final de la anécdota del libro me rechazaba. La descripción de Montherlant era completa. Yo no podía agregar nada. Montherlant materializa perfectamente lo que ve. No hay lugar para el complemento visual. Lo que yo hubiera podido hacer: volver a Marruecos, dibujar paisajes, las mujeres del país, todo eso lo haría para mí el invierno próxi-

mo, pero para el libro, hubiera sido superfluo, con tantas fotografías, e incluso ¿por qué? Ya que la historia puede transcurrir tan bien bajo otro cielo". (Huppert, 1937.) Reflexiones ratificadas por las que acota el mismo Montherlant: "*[La Rose de sable]* es un libro donde todo está dicho. No hay lugar para nada en los márgenes". Y Matisse completó la idea en otro momento cuando dijo, señalando un ejemplo de *Atala*: "Éste tampoco, éste no tiene necesidad de ser completado".

("Escuchando a Matisse",
L'Art et les Artistes, N° 189, julio de 1938)

Nota dirigida a Raymond Escholier: "Encuentro acertada la distinción que usted hace entre el libro ilustrado y el libro decorado. El libro no puede ser completado con una ilustración que trate de imitarlo. El pintor y el escritor deben trabajar en conjunto, sin confusión, pero paralelamente. El dibujo debe ser un equivalente plástico del poema. Yo no diría: primer violín, segundo violín, sino conjunto concertante".

(Escholier, 1956)

¿Qué *es ilustrar* un texto? Matisse responde a Georges Charbonnier:

"Ilustrar un texto no significa completarlo. Si un escritor necesita de un artista para explicar lo que él dice, es porque ese escritor es insuficiente. Encontré escritores en cuyos textos no había nada que hacer: lo habían dicho todo. La ilustración de un libro puede ser también su adorno y enriquecimiento por medio de arabescos, conformándose de acuerdo con el punto de vista del escritor. Se puede también hacer ilustraciones con medios decorativos: un hermoso papel, etcétera. La ilustración tiene su utilidad, pero no aporta gran cosa a la literatura esencial. Los literatos no necesitan de los pintores para explicar lo que quieren decir. En ellos debe haber suficientes recursos como para expresarse".

(Charbonnier, 1960)

Cartas a Simon Bussy sobre la ilustración de *Ulises*, de James Joyce

París, 25 de junio de 1934

[...] No sé aún cuándo iré a unas termas cualesquiera, ya que antes debo hacer una litografía, en el taller de un litógrafo-impresor, para aprender las posibilidades de la piedra y poder hacer así las otras planchas en Niza. El editor me cablegrafió para pedirme que le envíe si es posible algunos dibujos preliminares del *Ulises*, y con ellos iniciar la publicidad de la obra. Tengo que hacerme traer los clichés que están en Niza: las dos mujeres peleándose y representando el desorden en la mansión de Ulises, y el de Ulises saliendo del mar ante Nausicaa. Espero que le gusten. El editor está contento con mi punto de vista, que es la continuación de la idea de la tapa que lleva el *Ulises*. Mis dibujos constituyen una especie de acompañamiento con bordonas a la obra de J. Joyce. Supe que Joyce estaba contento de saber que trabajaba en su obra, pero no sé si estaba al tanto de mis puntos de vista [...]

París, 10 de julio de 1934

[...] Volveré, pues, a Niza. Y cuando ya esté reinstalado puede ser que haga una pequeña cura, pero no sé aún dónde. Hasta tanto, trabajo en el taller del impresor en varias piedras litográficas para el *Ulises*. Tengo que acomodarme, en mano y espíritu, a la piedra, de manera de poder continuar en Niza, lejos del impresor que puede ayudarme a regrabar o mejor a borrar, las posibles faltas en ese medio

donde el error es casi irreparable. Los riesgos en sí no me asustan, pero no se cambia de piedra como de hoja de papel y cualquier otro elemento es imperfecto [...]

11 de agosto de 1934

[...] Tú debiste recibir lo anunciado hace ya tiempo. El retraso proviene de estas piedras con las cuales vivo desde que estoy en París. Me parece que han pasado como seis meses, pero creo que no hace más de un mes y medio que estoy. He perdido tres semanas con el imbécil del litógrafo que me dejó trabajar con materiales que él personalmente desconocía. Hice tres piedras. La primera, insignificante, la segunda no dio nada y la tercera salió, pero toda negra. Conseguí salir del paso haciendo claros con el ácido y grabando en la piedra para lograr trazos blancos. Ese trabajo corresponde a la prueba en la cual los negros son más fuertes. Dejé entonces la piedra por el cobre e hice el grabado con barniz blando, ese cuya prueba tú viste realizada, a la sanguina. En negro es mejor, pero no tenía más disponible. Esta semana hice un segundo ensayo, un segundo grabado, siempre con barniz blando. Ulises sale del mar ante Nausicaa y sus dos doncellas: logrado. Compuse hojas con letras de texto y ahora veo mi libro terminado. Pero tengo que hacer todavía cuatro grabados. Ya encontré el procedimiento y espero entonces que la cosa marche. Conseguí un resultado diferente al trabajo de Mallarmé con otra calidad, que tiene su riqueza. El tercer grabado es el que viste sobre mi chimenea y en el cual estuve trabajando por espacio de dos años. ¿Te gusta? La diagramación fue solucionada de esa manera porque la caja era cuadrada y había que dejar más blancos en la zona superior que en la inferior, para que no resultara pesada. Esto no es una improvisación, y creo que, dentro de la seriedad del trabajo, es el de mayor densidad. [...]

24 de agosto de 1934

[...] Adelanté bastante mi libro. Después de tres semanas de trabajo perdido pude salvar el grabado que tú prefieres, pero que es demasiado apasionado y poco litográfico. Eso anda como trabajo aislado, pero no es un conjunto. La sanguina, que en la tirada da negro, habitualmente, es mejor para un grabado aislado. Cuando te mandé mi aguafuerte estaban haciendo pruebas sobre este grabado rojo, que te envié como una curiosidad. Después hice otra plancha de Nausicaa y Ulises. Le telefoneé a Joyce y le hablé de lo que le había dicho su representante en París sobre lo había visto. Estuvimos completamente de acuerdo sobre el carácter que quiere imprimirle a la ilustración,[2] tuve incluso su aprobación con respecto a la composición general del libro que yo había concebido. [...] Espero trabajar aquí hasta el 25 de septiembre y volver después a París para seguir trabajando en la serie de grabados. Como me quedaré por allí, por lo menos un mes, espero verte. Trabajo el Cíclope *Ulises le salta el ojo.* Para completar lo que te decía más arriba, en cuanto al tema de la ilustración del libro, creo que el dibujante debe ceder el paso al literato y a la litografía, que él puede por otro lado elegir para acompañar sus grabados, de otra manera parecería demasiado molesto. Es un poco el papel del segundo violín en un cuarteto, sólo que. el segundo violín responde al primero y que, en mi caso, hago algo paralelo al literato pero dentro de un sentido un poco decorativo. Viejo amigo, te abandono, tengo que comenzar mi jornada. Son las nueve [...]

Cartas a diferentes destinatarios sobre la ilustración de *Florilège des amours* de Ronsard y de *Poemas* de Charles d'Orléans

A André Rouveyre, 30 de octubre de 1941

Se ha terminado el asunto de las "memorias", al menos eso creo. Mi editor llegó a las tres, temiendo que se tome esta no-publicación [...] como el resultado de un disgusto entre ambos, disgusto provocado por él. [...] Me ofreció comprarme los dibujos de los títulos del libro. Preferí guardarlos, y para darle algo le propuse hacer de veinte a treinta litografías (de acuerdo con mis precios), para ilustrar *Florilège des amours* de Ronsard,[3] en una hermosa edición semejante a la de Mallarmé. [...] De esa manera él podrá anunciar *Los amores de Ronsard* en reemplazo de esas *Memorias* y los bibliófilos no se sentirán decepcionados.

A André Rouveyre, 19 de noviembre de 1941

A Ronsard lo tengo siempre cerca de mí. Canta su canción en todos los tonos y se impone que haga algo. Creo que haré simplemente un Matisse.

A André Rouveyre, 8 de diciembre de 1941

He aquí lo que encaro hoy día:

l) Hacer un libro con un cierto número de sonetos, cien por ejemplo, e ilustrar solamente treinta. Es lo que se hizo con el de Mallarmé. Fue de esa primera selección hecha por Skira, que elegí treinta piezas para ilustrar.

2) Elegir yo treinta piezas, frutos de las imágenes que sal-

ten a mis ojos ante la lectura, y con ellas hacer un libro. Temo que semejante obra, de tan pocas hojas, sea poco simpática. Sin embargo, yo preferiría ilustrar cincuenta sonetos de manera de poder justificar el título que tú indicas *Florilège des amours* de Ronsard, por H. M. (sin acompañarlos con texto no ilustrado) y entonces con libertad absoluta en mi elección, sólo sería necesario que tras la lectura apareciera una imagen suficientemente sugerente a mi espíritu para que yo creara una litografía.

Pasé parte de esta noche sacando apuntes de las "Chansons" de esos amores, con la única finalidad de concretar la obra. En general, me parece que ofrecen más sentido de movimiento inmediato, que hay una llama más viva que en los sonetos. Pero también hay menos variedad. Estas "Chansons" convendrían a una ilustración en la que el texto estuviera menos atado a lo anecdótico. Por ejemplo ilustradas con "series" dedicadas a cada una de las sílfides (ya que tengo in mente a esas sílfides: Casandra, mi princesa "hamida"[4] María, Lidia y Hélène Michels).

El libro compuesto con los sonetos me permitiría a mí tomar las mismas imágenes del poeta. Una danaide, una Venus, una VENUS...[5] O un barco llevando a María y a su madre, creo...[6] Es en "Le Voyage de Tours":

Barco que por el mar mi querida vida llevas,
[...]
Que el aire, el viento y el agua favorezcan a mi Dama,
[...]
las fabulosas y gentiles náyades
Alrededor del navío den mil brincos...

Pero, mi querido Rouveyre, si me abandono a esta idea, el trabajo no va a llegar a ser algo especialmente "galano". Homero retocado por Armand Sylvestre.

¡A mi edad! En mi condición, ¿qué se va a pensar de mí? ¡"Le père Lagatte" dirán los malintencionados! ¿Y por qué? ¿No puede uno acaso conservar hasta el último momento una imaginación joven y ardiente? Yo me siento hoy más ca-

paz de ilustrar *Los Amores* y abordarlo con mayor facilidad de lo que lo hubiera hecho cuando tenía veinticinco años, porque en aquella época no era cuestión de imaginación: me metía en esos mundos corno un changador bien alimentado.

¿Recuerdas cómo se le reprochó a Ingrés su *El baño turco*, cuadro que hizo al final de su vida? Me acuerdo de Renoir que me decía con ternura ya muy al final de su vida: "¡Si usted supiera, amigo mío, cómo he querido a la mujer! ... ¡Y no como un viejo cochino!"

¿Por qué, si mi sensación de frescura, de belleza, de juventud es la misma de hace treinta años ante las flores, un hermoso cielo, un árbol elegante, por qué se iba a perder o alterar ahora ante una hermosa mujer? Lo que hay de maravilloso en la vejez es que ella es más sensible a los perfumes.

Por eso, probablemente, Delacroix decía: "He llegado a la edad feliz de la impotencia".

[...] Skira vendrá el lunes. Querría indicarle una estructura del libro desde mi punto de vista, para que no me obligue a aceptar el de él. Este tema, en realidad, no me inquieta mucho, porque adopté la costumbre de simplificar las cosas diciéndome: ¡Tengo 73 años! ¡Déjenme en paz! (exagero, ya que sólo cumpliré 72 el próximo 31 de diciembre). Para llegar a una cosa lograda de acuerdo con las propias posibilidades, es necesario tiempo. Por eso yo no querría componer mis dibujos sino después del trabajo del tipógrafo. Yo los compondría entonces en los espacios y zonas blancas que me deja el impresor. O que se me permitiera hacer los dibujos y que posteriormente el tipógrafo y la imprenta se adaptaran a ellos. Pero estoy ansioso por comenzar, por tener los modelos en mis manos, alrededor de los cuales nacen mis sueños asociados a la lectura de los poemas.[7]

A André Rouveyre, 5 de febrero de 1942

Trabajo casi constantemente. Sobre todo dibujo. Espero que me manden de Suiza lápices litográficos color humo para comenzar mis dibujos litografiables. Dejé de leer al

poeta para no agotar mi inspiración antes de tener los medios para fijarla.

A André Rouveyre, 18 de junio de 1942

El domingo pasado tuve que soportar una nueva crisis hepática. Es la cuarta en dos meses. Hoy, jueves, apenas me siento un poco mejor y para no aburrirme me dediqué al Ronsard. Me ayuda a recuperar mi equilibrio moral, y, luego de ver los dibujos que hice últimamente, la semana anterior al último ataque, es decir hace sólo ocho días (me parece tanto tiempo, lejano, otro año...) tengo la convicción de que va a ser un buen libro. Esta idea me ayuda a olvidar mis achaques.

A André Rouveyre, 2 de julio de 1942

Estoy siempre en cama.

Espero que la fecha fatal, en que debe hacerse presente mi crisis periódica de vesícula, haya pasado. Yo entre tanto, me hago el pequeñito, y con los consejos de mi médico espero poder sobreponerme. Vuelve, entonces, la esperanza de poder ir a Suiza para fines de julio. Y hasta tanto, hasta que mi restablecimiento sea definitivo, trabajo (en la cama) en mi Ronsard y no tengo un momento de aburrimiento. Pinché en la pared todas las ilustraciones, así las tengo frente a mí, las observo y vivo con ellas noche y día. Agrego, suprimo y creo que muy raramente las circunstancias hayan favorecido el nacimiento de un trabajo que, a pesar de ser por esencia secundario, se transforma en una cosa esencial, primordial.

A Charles Camoin, 4 de julio de 1942

En este momento, y desde hace dos meses, estoy en cama con ataques de vesícula biliar. Estoy mejor, y las precauciones

que me obligaron a tomar, aunque molestas, no han sido inútiles, ya que pronto pienso estar casi curado. Si no hay novedades por este lado, pienso partir hacia Zurich a fines de julio y quedarme allí unos dos meses. El 1° de agosto quisiera estar presente para la puesta en máquina del Ronsard, en el cual estoy trabajando en este momento. [...] Mi querido Camoin, no puedo alargar esta charla que tanto me gusta mantener con mi viejo amigo, pero me veo urgido por mi trabajo, que tendría que estar terminado hacia el 15, y cuyo final aún está lejos.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Louis Aragon, 15 de julio de 1942

Pude superar una casi crisis el último 13 de julio, cuando ya creía haber pasado el momento crítico. Mi situación mejora y no hay que pensar más en la operación.

Pero mi viaje a Suiza, calculado para el 1° de agosto, tendría que ser postergado por lo menos un mes. Y a causa de mi enfermedad aprovecho para estar mano a mano con Ronsard. [...] En cuanto a mí, no sé qué pedir —mis crisis periódicas, cíclicas, disminuyeron en intensidad, pero con grandes precauciones de mi parte, con régimen y cama—; si no hay variantes, creo que llegaré a curarme, pero si fuera necesario no sé qué pensar porque correría riesgos enormes.

(*Un personnage nommé La Douleur,*
Aragon, 1971)

A Charles Camoin, 16 de julio de 1942

Estoy hecho pedazos. Una nueva crisis vesicular, menos fuerte que las anteriores, es cierto, pero yo creía haber superado del todo la crisis del 1° de julio. ¿Te había contado que estas caídas son periódicas y que las sufro desde hace dos meses, cada quince días? Esto no me causa ninguna gracia,

pues tendría que suprimir mi viaje a Suiza. Sería absurdo ir ya pasado el buen tiempo. No he podido retomar mi trabajo sobre Ronsard porque todavía no he superado el cansancio que me produjo esta última crisis, la del 13, y estoy en medio de un estado de abatimiento, cosa que no me ocurre a menudo.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Pierre Bonnard, 20 de julio de 1942

[...] Su trabajo también bien. ¡Qué afortunado! Lo envidio, porque yo estoy en un estado calamitoso. Desde hace dos meses atormentado por las crisis hepáticas [...]. Felizmente, pude sostener mi ánimo trabajando, por lo que ya está casi completamente ilustrada la selección de poemas de Ronsard. Son unos 150 dibujos, más o menos.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A André Rouveyre, 26 de julio de 1942

[...] No te he escrito debido a mi salud, que me causa enormes preocupaciones. Estoy entre las opiniones de dos médicos. Una, la de mi médico de cabecera [...] que es partidario de una operación [...]. La otra posición es la de mi cirujano de Lyon que no quiere ni oír hablar del tema. Arguye que mi edad no lo permite sin correr grandes riesgos [...]. Estoy en cama, pero sin fiebre y sigo trabajando en el Ronsard. Entro, sin embargo, en un período peligroso que, de acuerdo con el ritmo, me ha de llevar a otra crisis. Estas crisis mías culminan cada dos semanas, en la noche del domingo al lunes, y el estallido podría tener un retardo pero no estaré mejor antes del 29 o del 30. Como sabes, la última vez que caí fue el 19, y la vez anterior, alrededor del 1°, me pude salvar.

A Marie Dormoy, 30 de julio de 1942

Sigo siempre en cama, pero estoy con el Ronsard y entonces no me aburro. Siempre la vesícula. En estos días se hizo una consulta médica importante, que me va a orientar sobre el futuro que me espera.

(*Un personnage nommé La Douleur*, Aragon, 1971)

A Louis Aragon, 2 de agosto de 1942

Este verano no iré a Suiza; estoy demasiado ocupado con mi enfermedad y los médicos. Tengo dos equipos: 1°) Uno que quiere que se me opere. 2°) El otro opina lo contrario. Este grupo está presidido por un cirujano, mi cirujano de Lyon que sabe los riesgos que he corrido y que no quiere volver a exponerme, siempre que la situación no sea extrema. Sin embargo, sigo trabajando y no me faltan sino unos pocos dibujos para terminar el Ronsard, el dichoso que no teme ya a los médicos. Me acuerdo de una canción del *Maestro de Capilla* o del *Sordo o el albergue repleto* que dice: "Uno cree oír que todos los médicos... son asesinos. . ¡Perdón!

Tengo cierto derecho a defender mi pellejo y no quiero que me operen. Entonces, ¿por qué dejar que me dominen? Y bueno, porque no tengo carácter. Prefiero soportar una crisis de vez en cuando a exponerme a la operación que me deje disminuido. Como no tengo nada de rentista no lo soportaría.

(*Un personnage nommé La Douleur*, Aragon, 1971)

A Marie Donnoy, 1° de septiembre de 1942

Pasé todo el día en cama y aún estoy acostado para poder inmovilizar alguna cosita que hay en el colédoco. No iré a Suiza antes de la primavera.

(*Un personnage nommé La Douleur*, Aragon, 1971)

A André Rouveyre, 3 de septiembre de 1942

Venus con niño triunfante
En lo alto de su carro sentada
Deja que sus cisnes vuelen en el aire
Para ir a ver a su Anquises.
Por doquier que sus bellos ojos
Vuelquen sus bellas luces en los cielos
El aire, siempre sereno,
Se llena de amorosos destellos.

Perdóname mi querido Rouveyre, por ser, tal vez, latoso pero siento tal placer al releer al azar estos versos[8] que no puedo resistir repetirlos pensando en el gozo que puedes sentir si los lees en un momento propicio de tu sensibilidad. Hay algo más delicioso y delicado que el amor cuando se lo sabe vivir (como el fuego, el agua, el aire y el mar) y no se exagera las responsabilidades de quienes lo provocan. ¡Oh! la hermosa Rosa que mientras la acariciamos nos hace sentir el pinchazo provocado por nuestra torpeza. Se ama sin experiencia y ¡ay! con la experiencia perdemos tantas cosas. No queda sino el placer de hablar de manera interesante, al menos, para uno.

A André Rouveyre, 25 de octubre de 1942

Estoy bien y trabajo. Espero que tú hayas comenzado también, el tiempo pasa cada vez más rápidamente. Comparto mi intimidad con Charles d'Orléans, ¡qué limpieza!

A André Rouveyre, 13 de noviembre de 1942

Estaba trabajando y pensando en ti.Pero sin haber llegado del todo a comprender por qué y cómo en la portada de Ronsard deseas que el dibujante, el pintor, esté representado. También he hecho al mismo tiempo que una portada con

lira y paleta (pues ¿cómo quieres tú representar un lápiz?), una portada con lira y palma.

Para cerrar, ubiqué como viñeta al pie esos ruiseñores que encuentras un poco rígidos, pero tengo la impresión de que la idea va; pese a ello mañana trataré de hacer uno en terciopelo.

Precísame tu idea, que me parece feliz ya que es decorativa (aunque un poco pretenciosa, en mi opinión).

A Louis Aragon, 20 de enero de 1943

El Ronsard está casi terminado,[9] faltan más o menos dos o tres dibujos. Y estoy en la mayor intimidad con Charles d'Orléans a quien tengo muy a mano. Encuentro allí, constantemente, nuevas satisfacciones. Como cuando se descubren violetas bajo la hierba. Si lo ilustrara, sería apasionante encontrar la línea del dibujo que estuviera a la altura de su música. Me veo leyéndolo al alba de cada día y siento la impresión que se tiene cuando al saltar de la cama los pulmones se llenan de aire fresco. Así al menos procedí con Mallarmé.

(*Un personnage nommé La Douleur*, Aragon, 1971)

A Louis Aragon, febrero de 1943

Usted está en las mejores condiciones para hacer cosas importantes. Un artista me decía: "El genio es el poder de resistencia a la m...". Es una definición pero que es exacta para mí. Pero ¿no tiene usted el sostén de la Esperanza y la cercanía de la Primavera?

Para mí, estoy siempre ahí, en mi cama, salvo una hora diaria en la que me levanto, no muy a gusto, pues ya no tengo más el hábito —me siento tan bien en la cama—. Allí trabajo regularmente. Por la tarde pintura, y por la mañana las ilustraciones del libro de Charles d'Orléans, (¿qué

opinión tiene de él?). Un autor consagrado, que acaba de triunfar en uno de nuestros primeros escenarios [10] me dijo que encuentra a esas baladas un poco... Yo, personalmente, las encuentro como si fueran música cristalina que, por un cierto equívoco que la rodea, a menudo da lugar al dibujo del pintor.

(*Un personnage nommé La Douleur,* Aragon, 1971)

A André Rouveyre, 5 de marzo de 1943

Tienes razón, yo exagero, pero de pronto caigo preso de un frenesí que me invade sin poder yo impedirlo, y cuando estoy liberado, creo que lo busco [11][...] Me despierto a las seis de la mañana, leo las piezas copiadas y reunidas de acuerdo con mi gusto. Dejo ésta aquí; a aquella otra le voy a dedicar una hora antes del mediodía. También dedico por lo menos otra hora a leer al azar diferentes libros de poesía y descubro la vida en aquel trabajo o en aquella pieza que sólo había leído por encima. Temo que esta furia me abandone de la misma manera que vino. Estoy dejando fluir el champagne de mi cabeza y luego que eso está, ya ha salido y la calidad del lector suple y establece una relación armoniosa de palabras y no corren otro destino, incluso las mejores obras, que la ubicación, un lugar, en el estante de una biblioteca.

He ahí todo, y está bien; me aplaudes y eso me da ánimo ya que eres un público selecto. Ando cada vez mejor y eso es importante. Desde mi última crisis hace tres meses [...]

A André Rouveyre, 27 de marzo de 1943

Vendez autre part vostre dueil,
Quant est à moy, je n'en ay cure;
A grand marché, oultre mesure,
J'en ay assez contre mon cueil

Là n'entrera dedans le sueil
De mon penser, je vous le jure;
Vendez autre part vostre deuil,
Quant à moy, je n'en ai cure.

Desconfort, la larme à l'ueil,
Ailleurs quiert son aventure,
Plus ne vous mène vie dure!
Puisque mal vous fait son acueil;
Vendez autre part votre dueil.

He aquí la pieza en cuestión.[12] Acaba de terminar una semana de tres horas de trabajo en mi sillón. Estoy atado a este Charles. Tengo tres figuras con Lydia, que andan muy bien con el estilo de este poeta aristocrático. Si hago sólo figuras, caras, si sus expresiones son variadas siempre dentro de ese estilo bastante refinado, conseguiré la más hermosa y pura ilustración de esta obra. Pero para convencerte tienes que verla. Tengo sólo tres, ¿podré hacer más? ¡Qué difícil es todo!

A Charles Camoin, 6 de septiembre de 1944

Hice ilustraciones de tu buen amigo Baudelaire. Y de acuerdo con los temas elegidos, tengo treinta y cinco para litografía. No es lo que se espera en general para ilustrar a este poeta. Es fácil imaginar una serie de piernas en el aire más o menos atormentadas. Espero que los burgueses no sean tan exigentes y que tengan en cuenta este trabajo imprevisto. [13]

(Matisse-Camoin, 1971)

A André Rouveyre, 27 de abril de 1947

Esto va mejor, estoy bien aquí. Abro mi carpeta, la de los trabajos sobre Charles d'Orléans, y los reviso para pasar el

tiempo. Me tomo libertades con Ch. d'Orléans. Pero creo que al final va a salir algo. [14]

A André Rouveyre, 10 de octubre de 1947

[...] Sobre el tema de tu libro,[15] los comentarios vienen de distintos lados; fui criticado por los numerosos dibujos de caras, ilustraciones de rostros con los cuales parezco complacerme. ¿Y tú qué dices?

Entrevista con Régine Pernoud*

H. Matisse está sentado en las oficinas de Verve, *ante las pruebas de* Poemas de Charles d'Orléans, *que acaba de ilustrar, y que empiezan con un retrato del poeta.*

"No, no es pura imaginación. Yo quería que este retrato de Charles d'Orléans fuera en realidad un retrato. Para componerlo me inspiré en personajes de su familia; hojeé viejas Historias de Francia, reproducciones de cuadros. traté de extraer los rasgos esenciales, como lo hice con Baudelaire, con Edgar Poe, de acuerdo con un conjunto de fotografías."

Vemos a este retrato como una laboriosa reconstrucción histórica, pero, sin embargo, ¿no era molesto para usted el enfrentamiento con un personaje tan alejado en el tiempo?

"En absoluto. Yo estaba en su poesía. Yo estaba con él. Estaba con los personajes de su familia. Yo no buscaba sino lo exterior, los rasgos. Pero el espíritu, la vida, viene de su poesía misma."

Y esta poesía ¿no le parecía lejana, poco accesible? Algunos piensan que la poesía medieval está muy alejada de nosotros.

"¡Qué error! La expresión ha cambiado pero los sentimientos son los mismos. Por el contrario, en el caso de Charles d'Orléans, ¡hay algo tan humano y tan familiar! Observe el poema en el que habla de los bebitos y los pucheros que aparecen en sus rostros cuando están mal dormidos. ¿No es deslumbrante ver a este príncipe, prisionero de la observación, anotar algo tan simple y familiar? Por otra parte todos sus temas son simples, sin rebuscamientos; su originalidad

* De "Nous manquions d'un portrait de Charles d'Orléans... Henri Matisse vient d'en composer un", *Le Figaro Littéraire*, 14 de octubre de 1950.

sale de la emoción, del sentimiento interno y de la expresión."

Precisamente, Maestro, ¿no es un poco lo que hizo usted al elegir para ilustrar esta obra un motivo único: la flor de lis, indefinidamente repetida, y a la que se ve diferente en cada página?

"Sí, son variaciones sobre un mismo tema."

Es la primera vez, creo, que se ilustra así toda una obra con un mismo tema. ¿Y por qué la flor de lis?

"El tema, naturalmente, me la sugirió. Esa flor ha debido ser la más familiar a Charles d'Orléans, la que expresa mejor su personalidad, su atmósfera, su época. (Esas flores de lis que se continúan incansablemente y en cada página crean una armonía nueva... Pienso en los elementos ornamentales de los frescos romanos, motivos muy simples, siempre los mismos, palmetas, follajes, espirales y cada vez, una sorpresa...)

Comencé hace muchos años a trabajar esta obra. El retrato de la portada lleva la fecha de 1943 y fue en ese año cuando hice los follajes de la guarda. En esos dibujos trabajaba por las noches y a menudo, al despertarme a la mañana, revisaba con el espíritu fresco, la totalidad de la maqueta. No fue un trabajo de improvisación."

[...]*Pero ¿quién le dio a usted la idea de ilustrar a Charles d'Orléans, y quién hizo la selección de poemas que usted ilustró?*

"Yo mismo. Había tenido ocasión de escuchar sus versos. Leí su obra, hice una selección y una especie de montaje de sus poemas. Están agrupados de manera de enraizarse unos con otros. He ahí todos."

He aquí una asombrosa crítica literaria: el príncipe de los poetas explicado por el rey de los pintores. Y a medida que, se suceden las páginas me parece mayor la fuerza de esta conjunción Charles d'Orléans-Henri Matisse. Cada página flordelisada da la nota sensible del poema: no es sólo el color de una vocal, sino la forma y el color de todo un rondó, de toda una balada. Amor, despecho, melancolía, tal como esos versos los expresan, y uno siente que no se podrían traducir de otra manera que como están ahí, en ese empapelado de flores rosadas o rojas, o azules o malvas; la primavera es

multicolor y tierna como las primeras manzanas; el invierno es azul, negro, helado.

"En cada pieza he intentado dar una impresión equivalente a la de un poema. De vez en cuando, una figura ilustra esa impresión de manera más completa: aquí, la figura a la cual el poema esta dedicado, *esbelta flor de juventud,* Charles d'Orléans se permitió decirle que ella es hermosa".

Me da la impresión de que a usted no le cuesta penetrar en la poesía medieval

"En absoluto. El tono es directo, inmediato. Siempre me sentí cómodo entre las cosas medievales. Esas cosas traducen de la manera más directa mis sentimientos. Fue en Chartres donde sentí la revelación del vitral."

Una revelación que ha sido aprovechada en la capilla de Vence.

"Sí. En Chartres, el vitral es al mismo tiempo color y luz; entonces uno siente la necesidad de variar los elementos de composición y de contar historias; allí flota la esencia del vitral. El vitral debe tener la posibilidad de expansión de la música del órgano, sin necesidad de palabras.

En cada página de Charles d'Orléans el espíritu que se eleva del dibujo de las flores de lis une la expresión de los colores; están unidas, la página anterior y la que sigue; un poco, casi, como una partitura musical; y los colores cantan por oposición. [...]

Cartas a René Char sobre *El tiburón y la gaviota**

Vence, 6 de mayo de 1946

Su carta, con su hermoso poema, me ha resultado muy agradable.[16] ¿Vio un dibujo que le mandé a Maeght para "Pierre à feu"[17] que me fue dedicado y para el cual usted escribió un poema?[18]

Yo represento una especie de danza del tiburón y de la gaviota. [...]

Vence, 14 de mayo de 1946

[...] Acabo mi temporada de trabajo aquí y pronto estaré en París, donde quizá tendré el placer de verlo. Su "Tiburón y la gaviota" que usted me mandó me interesa mucho. ¿Sabe que ya le envié a Maeght para "Pierre á Feu" donde figura ese poema que usted me ha dedicado, un dibujo en el que el tiburón sale del agua y la gaviota baja y llegan casi a hacer una figura de ballet por encima de las olas? Querría que usted hubiera tenido ocasión de verlo.[19] Espero que su gripe haya pasado y que pueda aprovechar la primavera con toda la alegría de que lo creo capaz.

Vence, 19 de mayo de 1946

He disfrutado de los tres poemas que usted me mandó. Vuelvo a París en los primeros días de junio, y veré lo que

* Facilitadas por René Char.

podré darle para la portada de "Le poème pulvérisé" [20] aguafuerte o lito [...] Lamento no poder darle una de mis interpretaciones del acercamiento en lo sentimental del tiburón y de la gaviota —que ha sido hecha para "P. à Feu" de Maeght—. El encuentro de nuestras dos obras es algo extraordinario, o curioso al menos. Usted juzgará cuando venga a París —que espero sea pronto. [...]

N. B. ¿Vendrá pronto a París? ¿No quería usted hacer pasar a máquina "Artine"[21] y subrayar las palabras o quizá los fragmentos de frases o incluso frases enteras en "tres fuerzas", de manera de dar a esa composición, que es corta, una tipografía destacada, de bastante importancia, adornada de imágenes?[...]

París, 12 de julio de 1946

El dibujo que van a reproducir en *Cahiers d'Art* [22] no es el de Maeght para "P. à Feu", sino una variante hecha después. ¿No es necesario presentarlo así? Mi indisposición llegó a su paroxismo ayer y esta noche espero que haya pasado, pero hoy estoy en cama, molido, agotado. Sin embargo, gracias a su carta que me ha dado energía, tomo fuerzas y le contesto. [...]

NOTAS

[1] De una carta a Aragon el 22 de agosto de 1943: "Estoy atrasado en una respuesta que le debo a su carta del 28 de julio y a la del 15 de agosto ¿por qué? Porque aunque pensaba en la contestación estuve absorbido por un trabajo que ya me lleva cuatro meses, tal vez cinco. Se trataba de perfeccionar: a mi edad uno no sabe si lo que tiene entre manos no será la última obra de su vida. Entonces, hay que darle vida en la medida en que se pueda. Y no se puede postergar el final de una idea para una próxima ocasión. Estaban listos los grabados que iban a ilustrar al *Pasífaé* de su viejo amigo, pero volví a emprender el retoque de esto o aquello, que parecían no tener la misma tensión que el conjunto. Ahora, satisfecho, mandé el todo a Fabiani. En estos días espero la maqueta para darle el golpe de vista final. Por ese lado ya estoy liberado" (*Un personnage nommé LaDouleur*, Aragon, 1971).

[2] La ilustración de Matisse se refiere mucho más a la *Odisea* que al texto de Joyce; cuando se le preguntó la razón, contestó: "No lo he leído" (comentario citado por Richard Ellmann en su *James Joyce*, 1959).

[3] Matisse les respondió a J. y H. Dauberville, que en 1942 se extrañaban de que no escribiera sus memorias: "Lo pensé, sobre todo después de mi operación. Y después comprobé que lo que es agradable en una conversación no lo es más una vez escrito en un papel. Todas las restricciones que hay que respetar por consideración a otros quitan interés al texto. Observe los libros de Vollard. Sus historias son encantadoras. Mentía, exageraba inconscientemente. Se lo incitaba y él marchaba. Cuando uno lo lee, todo eso es arbitrario. Contraje ciertos compromisos con un editor, pero pude liberarme y como compensación, le ilustraré un Ronsard" (Dauberville, 1958).

[4] Sin duda se trata de una mujer joven llamada Nézy, princesa turca, biznieta de Abdul-Hamid que posó para Matisse en varias ocasiones, destacándose el cuadro *Nézy con perlas* (1942) y a la que se vuelve a ver en los dibujos de los temas B-C-D-E-F-K-L-N de la serie *Temas y variaciones* (indicaciones tomadas del texto de L. Aragon, *Henri Matisse* (novela).

[5] Aquí un esbozo.

[6] Aquí un esbozo.

[7] Inédita, salvo un pasaje ("no se puede conservar...", segundo párrafo, hasta "un viejo cochino") que fue publicado en el catálogo de Schneider, 1970.

[8] Que pertenecen a una *Canción de Los Amores de María*.

[9] Fue sólo en 1948 cuando apareció *Florilège des amours* de Ronsard, ilustrado dicho trabajo con 126 litografías.

[10] Henry de Montherlant con *La Reina muerta*.

[11] Matisse está trabajando en la ilustración de *Poemas* de Charles d'Orléans.

[12] De Charles d'Orléans.

[13] *Las Flores del Mal*, ilustrado con un aguafuerte, 33 fotolitografías y 69 dibujos grabados sobre madera que apareció en 1947. Aragon presentó este libro como "una experiencia que llega a la esencia de la poesía de Baudelaire". Matisse murmura: "¿A su esencia? ¡Ojalá!" (*Matisse ou les semblances fixées*, Aragon, 1971).

[14] *Poemas*, de Charles d'Orléans, que aparecerá en 1950.

[15] *Repli*, de André Rouveyre, acababa de aparecer, ilustrado por Matisse con seis caras de mujer y seis variaciones de retrato del autor.

[16] *El tiburón y la gaviota* fue un manuscrito mandado por René Char a Matisse hacia principios de mayo; el poema sería publicado en 1946 en *Cahiers d'Art*, y nuevamente publicado en mayo de 1947 en *Le Poème pulvérisé* (Ed. Fontaine, París).

[17] Dibujo publicado como portada de "Les Miroirs profonds, Pierre à feu", París, Maeght, enero de 1947.

[18] *Lyre pour des monts internés*, serie de aforismos que pertenecen a "feuillets d'Hypnos".

[19] René Char no había tenido conocimiento de este dibujo en el momento en que escribió su poema. Pintor y poeta descubrieron simultáneamente, por separado, el tema del tiburón y la gaviota.

[20] Los primeros 65 ejemplares de *Le Poème pulvérisé* aparecerán con un grabado de Matisse (linóleo, rostro de mujer).

[21] De ese proyecto de ilustración de *Artine*, Matisse dejó muchos bocetos (aguafuertes, acuarelas) inéditas hasta hoy; algunas fueron expuestas en la Exposición René Char, Fundación Maeght, 1971 (N^os^, 633, 634 y 635 del catálogo).

[22] Cf. *Cahiers d'Art*, 1945-1946, pág. 77. Esta publicación presenta frente al poema un dibujo de Matisse sobre el tema del tiburón y la gaviota, como también una nota de René Char relatando este encuentro.

Jazz y papeles recortados

*Jazz**

Notas

¿Por qué, después de haber escrito: "Quien quiere darse a la pintura debe comenzar por hacerse cortar la lengua",[1] tengo necesidad de emplear otros medios que los que me son propios? Esta vez tengo que presentar láminas de color en condiciones que les sean más favorables. Para eso tengo que separarlas por intervalos de caracteres diferentes. Juzgué que la escritura manuscrita era la que más convenía para este estilo. La dimensión excepcional de la escritura me parece que obliga a establecer la relación decorativa con ese carácter de las láminas de color. Esas páginas no sirven sino como acompañamiento a mis colores como ciertas hojas ayudan en la composición de un ramo de flores importante.

Su papel es pues puramente espectacular

¿Qué puedo escribir? No puedo, sin embargo, llenar estas páginas con fábulas de La Fontaine, como lo hacía cuando estaba empleado en el estudio de un abogado, para llegar a conclusiones extensas en expedientes que jamás nadie lee, ni siquiera el juez, y que no se hacen sino para emplear una cantidad de papel sellado que esté en relación con la importancia del juicio.

No me queda, pues, sino ofrecer observaciones, notas tomadas a lo largo de mi existencia de pintor. Pido para ellas, a

* París "Tériade", 1947.

quienes tengan la paciencia de leerlas, la indulgencia que hay que conceder a los escritos de los pintores.

El ramillete

En un paseo por el jardín, recojo flor tras flor para amontonarlas en el hueco del brazo, una tras otra, al azar, sin elección previa. Vuelvo a casa con la idea de pintar esas flores. Después de haber tratado de arreglarlas a mi gusto, ¡qué decepción! Todo su encanto quedó perdido con el arreglo. ¿Qué ocurrió?

El ramo armado inconscientemente, mientras recogía flor tras flor, fue constituido por algo organizado, Planificado con una voluntad que tenía reminiscencias de ramilletes muertos hacía años y que habían quedado en mi recuerdo con un antiguo encanto que inútilmente yo quería traspasar al que tenía en las manos.

Renoir me dijo: "Arreglado el ramillete para pintarlo, me detuve en un punto que no había previsto".

El avión

Un simple viaje de París a Londres en avión nos revela un mundo que nuestra imaginación no podía hacernos presentir: Simultáneamente, el sentimiento de nuestra nueva situación nos encanta y nos llena de confusión por el recuerdo de preocupaciones y tristezas que nosotros dejamos que nos invadan; y estamos sobre esta tierra que vemos allá abajo a través de las nubes, que sólo nos permiten verla a pedazos mientras nosotros estamos en un medio encantado. Y cuando volvemos a nuestra modesta condición de peatones, no sentimos más que el peso del cielo gris sobre nosotros, pues recordamos que tras ese muro fácil de atravesar existe el esplendor del soi, así como la percepción del espacio ilimitado en el cual nos sentimos por un momento tan libres.

Habría la que organizar grandes viajes en avión a los jóvenes [2] cuando terminan sus estudios.

El carácter de un rostro dibujado no depende de sus diversas proporciones sino de una luz espiritual que refleja. Y dos dibujos de la misma cara, que guarden las mismas proporciones y respeten los mismos caracteres, son dibujos diferentes. En una higuera ninguna hoja se parece a otra; todas tienen diferentes formas: no obstante, cada una grita: higuera.

Si tengo confianza en mí mano [3] que dibuja es porque, mientras la he habituado a servirme, me he esforzado en que no domine mi sentimiento. Me doy cuenta cuando ella parafrasea si hay desacuerdo entre nosotros dos: es decir entre ella y ese no sé qué que hay en mí que parece serle sumiso.

La mano no es sino la prolongación de la sensibilidad y la inteligencia. Cuanto más dócil, más obediente. No es posible que el sirviente se transforme en amo.

Dibujar con tijeras

Cortar en el color me hace acordar de la talla directa de los escultores. Ese libro ha sido concebido con este espíritu.

Mis curvas no son locas

La plomada que determina la dirección vertical forma con su opuesta, la horizontal, la *brújula* del dibujante. Ingres usaba la plomada. Observen en sus dibujos de figuras de pie esta línea no borrada, que pasa por el esternón y el maléolo interno de la pierna que sostiene el peso.

Alrededor de esta línea ficticia evoluciona el "arabesco". Yo he sacado provecho constantemente de ese empleo de la plomada. La vertical está en mi espíritu.[4] Me ayuda a precisar la dirección de las líneas y, en mis dibujos rápidos, yo no

señalo una curva, por ejemplo la de una rama en un paisaje, sin tener conciencia de su relación con la vertical.

Mis curvas no son locas.

Un nuevo cuadro debe ser una cosa única, un nacimiento que trae una figura nueva en la representación del mundo vista a través del espíritu humano. El artista debe aportar toda su energía, su sinceridad y la modestia más grande para alejar durante su trabajo los viejos moldes que puedan venir tan fácilmente a su mano y que puedan ahogar esa florcita que llega jamás tal como se la esperaba.

Un músico dijo:

En arte, la verdad, lo real, comienza cuando no se comprende en absoluto lo que se hace, lo que se sabe, no obstante queda en uno una energía tanto más suerte cuanto contrariada, comprimida, aplastada. Entonces hay que presentarse con la más grande humildad: blanco, puro, cándido, el cerebro que parezca vacío, en un estado de espíritu semejante al de un comulgante que se acerca a la Santa Mesa. Evidentemente hay que dejar todo lo adquirido detrás y saber preservar la frescura del Instinto.

¿Si creo en Dios?

Sí, cuando trabajo. Cuando me siento sumiso y modesto, me siento enormemente ayudado por alguien que me hace ver cosas que me superan. Sin embargo, yo no siento hacia *él* ningún reconocimiento, pues es como si estuviera ante un prestidigitador a quien no le puedo descubrir los trucos. Y me siento privado del beneficio de la experiencia, que tendría que ser la recompensa de mi esfuerzo. Soy ingrato sin remordimiento.

Jóvenes pintores, pintores incomprendidos o tardíamente comprendidos, nada de odio

El odio es un parásito que lo devora todo. No se construye con odio sino con amor. La emulación es necesaria, pero el odio...

El amor, por el contrario, sostiene al artista.

Es una cosa grande el amor, algo maravilloso, que hace liviano a lo pesado y permite sobrellevar con ánimo igual lo que es desigual. Porque soporta el peso sin considerarlo un fardo y transforma en dulce y sabroso todo lo que es amargo...

El amor quiere estar en lo alto y no ser retenido por cosa baja alguna... Nada es más dulce que el amor, nada es más fuerte, nada es más alto, nada es más amplio ni más amable, nada mejor en el cielo ni en la tierra, porque el amor ha nacido de Dios, y no puede descansar sino en Dios, por sobre todas las criaturas. El que ama vuela, corre y se regocija; es libre y nada lo contiene.

(Imitación de Cristo)

Felicidad

Extraer la felicidad de uno mismo, de un buen día de trabajo, de la claridad que ese día pudo traer para disipar las tinieblas en que nos movemos y que nos rodean. Pensar que todos aquellos que han llegado, cuando recuerden las dificultades de sus comienzos, dirán con nostalgia: " ¡Ah! los buenos tiempos". Porque para la mayoría llegar es sinónimo de prisión; y el artista no debe ser jamás un *prisionero*. ¿Prisionero? Un artista no debe ser jamás prisionero de sí mismo, de un estilo, de una reputación, prisionero de un éxito ni de nada. ¿Los Goncourt no escribieron que los artistas japoneses de la gran época cambiaban de nombre varias veces a lo largo de sus vidas? Es hermoso: querían salvaguardar su libertad.

Lagos junto al mar

¿No serán ustedes una de las siete maravillas del Paraíso de los pintores?

Felices los que cantan a viva voz, en la rectitud de su corazón.

Encontrar la alegría en el cielo, en los árboles, en las flores. Hay flores por todas partes para quien quiera verlas.

La vida futura

¿No sería reconfortante, satisfactorio, que todos lo que dieron sus vidas para desarrollar sus dones naturales, que todos aprovechan, gocen luego de su muerte de una vida de satisfacciones de acuerdo con sus deseos? En tanto que aquellos que vivieron sólo en estrechos egoísmos...

Jazz

Estas imágenes de timbres vivos, violentos, con la cristalización de recuerdos circenses, de cuentos populares o de viajes. Escribí estas páginas para calmar las reacciones simultáneas de mis improvisaciones cromáticas y rítmicas, páginas que constituyen un "fondo sonoro" que las empuja, las rodea y de esa manera, protege sus particularidades.

Rindo aquí homenaje a Angela Lamotte y a Tériade, cuya perseverancia tanto me ha sostenido en la realización de este libro.

Cartas a André Rouveyre sobre Jazz

25 de diciembre de 1947

Te agradezco tu franqueza sobre el tema de *Jazz*. Estoy absolutamente de acuerdo contigo. A pesar de todo el trabajo que me he tomado por él, no pude jamás encasillarlo en mi espíritu.[5] Es totalmente fallido. Y ¿por qué mientras hago estos recortes y los veo sobre la pared me son simpáticos y sin ese aspecto de rompecabezas que les veo en *Jazz*? Creo que lo que los echa a perder del todo es la transposición que les quita la sensibilidad sin la cual cualquier cosa que haga es nada. Por eso, antes de la exposición, [6] le comenté a Tériade el escaso contacto que siento con esta obra. Y he aquí que es un éxito sin precedentes, que el libro marcará una época, etcétera... ¡Todo lo que hay que decir para no descorazonar a quienes han comprometido en él grandes intereses! Observa que yo no estoy en absoluto deprimido, porque estuve trabajando toda la tarde en nuevas combinaciones de colores con el sistema de papel recortado. Pero sé que esos trabajos deben quedar como son, originales, aguadas simplemente.

Estoy, desde mi vuelta a París, en una especie de crisis de conciencia, y puede que se produzca en mi trabajo un gran desbarajuste. Siento la necesidad de alejarme de toda molestia, tensión, o idea teórica para liberarme a fondo y completamente, colocándome fuera del momento, esta moda de distinguir entre lo figurativo y lo no figurativo.

Después de todo, me importan muy poco los demás, pero voy a tener que expresarlo.[7]

15 de febrero de 1948

Hemos tenido una especie de malentendido con respecto a *Jazz*. Te pedí que escribieras unas palabras al *Fígaro*. A mí,

me tenía sin cuidado, y en realidad era *T* (ériade) quien lo quería. En el fondo *Jazz* ha tenido tal repercusión en Francia y en el extranjero, que si hubiera tenido que pedirte cualquier cosa seria lo habría hechó. Si has tenido algunas conversaciones sobre ese tema y mostrado sus puntos débiles, mejor, te lo agradezco. Tanto peor para aquellos que no sepan ver las calidades.

22 de febrero de 1948

[...] En *Jazz* a pesar de que los contornos de imágenes no tienen la pureza de un corte de tijera, los colores son buenos y semejantes exactamente a los originales que yo había cortado en hojas de papel pintadas a la aguada. Y las reproducciones están hechas con las mismas y exactas aguadas de Linel —incluso cierto rojo oscuro que Linel fabricaba antes de la guerra con colores alemanes, y que exigió búsquedas hasta en Alemania para hallarlo—. Aunque el resultado no tenga el encanto de la operación de recorte, en definitiva los mismos colores están reunidos y guardan las relaciones enérgicas y armoniosas. Esas relaciones son nuevas, el dibujo también está, y para quien no haya visto los originales lo que el libro da es lo principal.

[...] De acuerdo con los diarios, y por lo que he sabido por distintos lados, el libro ha llegado con fuerza a los pintores que ven el color y el dibujo asociados [8] sin que el sentimiento, a menudo delicado, deje de estar presente.

En Londres, el libro, llevado por una amiga, tuvo gran éxito. El Director del Albert Museum va a hacer una exposición. También en Alemania, el agregado cultural francés piensa hacer una exposición circulante. Va a colocar cada página de un volumen, que uno de mis amigos le prestó, entre dos vidrios y así las exhibirá. Parece que por allá se ha hablado bastante de este trabajo. Las paredes de mi pieza están llenas de papeles recortados. [...] No sé aún qué voy a hacer con todo este material. Otro *Jazz*, no. El resultado es lo más importante aunque no lo parezca.[9]

Reflexiones citadas por André Lejard*

Si usted echara una mirada a toda su obra, ¿cómo la juzgaría? ¿Qué parte le parece hoy más importante?

"Yo no puedo juzgar mi obra. Ella vale por sí misma. Por otro lado, yo no sabría disociarla parcialmente. Constituye un todo. Mis hallazgos sucesivos se integran el uno en el otro. Trato de comprenderme; cada una de mis obras es una tentativa en ese sentido. Espero poder llegar un día. Lo que más interesa en este momento es mi trabajo último: la Capilla de Vence. Es la culminación de mis búsquedas."

En su obra, ¿cómo juzga sus incursiones en otras técnicas que no sean la pintura: es decir, esculturas, tapicerías, papeles recortados?

"El fondo es el mismo. Cada una de las técnicas ayuda a la otra. Pintura, escultura, tapicería, etcétera son la expresión de mí mismo. Se complementan mutuamente, No puedo hablar de diferentes formas de expresión. La obra actúa por sí misma; si no es legible, es porque no es clara o porque el lector no es muy perspicaz."

[...] ¿Hacia qué estilo se orienta la pintura moderna?

"Ignoro hacia qué estilo se orienta la pintura, y no tengo por qué saberlo. Se avanza sin conocer el punto de llegada."

¿La pintura se orienta hacia un nuevo dibujo, un nuevo color, o un nuevo espacio?

"No puedo decir nada al respecto. Mi obra lo dice por mí. Les corresponde a otros descubrir hacia dónde voy. No me corresponde a mí explicarlo. No tengo la facultad de adivinar lo que va a ocurrir. El presente me es suficiente."

* Extractos de "Propos de Henri Matisse", *Amis de l'Art*, N° 2, octubre 1951.

¿Cree usted que la pintura al óleo conviene todavía a ese nuevo lenguaje que se descubre en la pintura de hoy? ¿El cuadro de caballete no ha sido superado? ¿No encontró acaso usted mismo en el papel recortado un auténtico medio de expresión?

"Ese nuevo lenguaje pictórico al que usted alude no significa, a mi entender, la condena del óleo y, por lo tanto, del cuadro de caballete. Personalmente me he inclinado en este momento hacia materias más apagadas, más inmediatas, lo que me lleva a buscar un nuevo medio de expresión. El papel recortado me permite dibujar en el color. Para mí, se trata de una simplificación. En lugar de dibujar el contorno y de colocar el color —el uno modificando al otro— dibujo directamente en el color, que es en sí más mesurado que cuando está traspuesto. Esta simplificación garantiza una precisión en la reunión de dos medios que constituyen, así, sólo uno.

No recomiendo, en absoluto, esta forma de expresión como medio de estudio. No es un punto de partida, es una llegada. Exige una infinita sutileza, anteriormente adquirida, y un largo camino hecho. Hay que estudiar mucho. No hay que apresurarse. De esta manera, el que comienza por el signo llega muy pronto a un callejón sin salida. Yo fui de los objetos al signo.

En mi espíritu el papel recortado no implica la negación de la pintura al óleo. A mi modo de ver, son dos modos de expresión igualmente valederos."

Respuestas a un cuestionario de Gaston Diehl*

1.— ¿Cómo crea usted una tercera dimensión?

2.— ¿Cómo llega usted a reducir todos los elementos del cuadro a una dimensión común?

3.— ¿El espacio se le aparece a usted limitado o ilimitado?

4.— ¿Prefiere usted dar en su obra la idea de movimiento o de estabilidad?

5.— ¿Prefiere formar una imagen a la que se pueda ver de golpe o una imagen a la que se descubra gradualmente?

6.— ¿Piensa usted que es necesario que la imagen ocupe durante un largo tiempo el espíritu de quien la haya visto?

Ustedes me ponen en un aprieto porque yo procedo muy simplemente: estudio profundamente mi tema, y cuando estoy bien compenetrado lo vuelco como si estuviera cantando. Como no soy sino un pintor es todo lo que yo puedo contestar.

1°) Mi resultado es una síntesis que suprime la numeración [10] *o de las dimensiones.*

2°) A fuerza de penetración a través de diferentes trabajos el signo que representa mi expresión está suficientemente alimentado.

3°) El espacio dependerá de la amplitud [11] *de mi imaginación.*

4°) Depende de cada caso: movimiento o estabilidad.

5° y 6°) Pretendo que ella penetre el espíritu del espectador; después dependerá de su propia profundidad de expresión y de la profundidad del espíritu del espectador.

*Junio de 1949.

Testimonios*

Yo no podría decir nada sobre mi sentimiento del espacio que no esté ya expresado en mis cuadros. Nada sería más claro que lo que ustedes pueden ver sobre esta pared: esta mujer joven que yo pinté hace treinta años... este *Ramillete de flores*... esta *Mujer dormida*, que son trabajos de estos últimos años, y tras de ustedes un plan definitivo de un vitral compuesto con papeles de color recortados.

En aquella *Alegría de vivir* que pinté cuando tenía treinta y cinco años y en estos recortes que hice ahora, cuando tengo ochenta y dos, soy el mismo: no como lo pretenden mis amigos, que quieren a toda costa inventarme méritos, sino porque todo el tiempo busqué las mismas cosas, que quizá haya realizado con diferentes medios.

No tuve otra ambición cuando hice la capilla. En un espacio restringido, ya que tiene un ancho de cinco metros, quise inscribir, como lo había hecho hasta entonces en cuadros de cincuenta centímetros o de un metro, un espacio espiritual, es decir un espacio de tal dimensión que la propia existencia de los objetos representados no lo limite.

No hay que decir que yo recreé el espacio a partir del objeto cuando "descubrí" al objeto: nunca abandoné al objeto.[12] El objeto no es realmente interesante en sí. Es el medio el que lo crea. Toda mi vida trabajé con los mismos objetos que me transmitían la fuerza de la realidad, comprometiendo mi espíritu con respecto a todo lo que esos objetos habían sido a través mí y conmigo. Un vaso de agua con una flor es una cosa diferente de un vaso de agua con un limón. El obje-

* Reflexiones compiladas por María Luz y aprobadas por Henri Matisse; publicadas en *XXème. Siècle*, N° 2, enero de 1952.

to es un actor: un buen actor puede interpretar diez obras distintas, un objeto puede cumplir diez actuaciones diferentes en diez cuadros diferentes. Nunca está aislado, solo, implica un conjunto de elementos. Usted me hace acordar de un velador que pinté aislado en un jardín... Y bueno, ese objeto era representativo de todo un ámbito de aire pleno y puro en el cual yo había vivido.

Es necesario que el objeto actúe poderosamente sobre la imaginación. Es necesario que el sentimiento del artista expresándose a través de él lo transforme en algo digno de interés, ya que ese objeto no dice sino lo que le hacen decir.

En una superficie pintada devuelvo el espacio al sentido de la vista: hago un color limitado por un dibujo. Cuando pinto, tengo el sentido de cantidad —superficie de color— que me es necesario y modifico su contorno para precisar mi sentimiento de manera definitiva. (Llamemos a la primera acción "pintar" y a la segunda "dibujar".) En mi caso pintar y dibujar son una sola acción. Elijo mi cantidad de superficie coloreada y la plasmo conforme con mi sentimiento[13] del dibujo, al igual que el escultor modela la arcilla modificando esa masa informe que tenía al principio, ya que la estira según su sentir.

Observe, además, este vitral: mire este dugong —pez bien conocido ya que figura en el Larousse— y allí arriba un animal marino en forma de alga. Alrededor las flores de begonia.

El soldado chino que está sobre la chimenea está expresado por un color y el dibujo determina la cantidad necesaria.

Este otro que es de color turquesa y berenjena. Fíjese que en la realidad sería imposible que un soldado vistiera así, pero lo destruirían si estuviera vestido con colores tomados de la realidad material. Colores inventados cuyo "dibujo" determina los contornos a los que se agrega el sentimiento del artista para completar la significación del objeto. Aquí todo es necesario. Esta mancha color sombra que simula el terreno sobre el cual imaginamos al personaje transforma a los colores turquesa y berenjena y les confiere una existencia aérea que su propia intensidad podría hacerles perder.

El pintor elige su color en la intensidad y profundidad que le convienen de la misma manera que el músico elige el timbre e intensidad de sus instrumentos. El color no manda al dibujo, se acomoda a él.

"El bermellón no lo hace todo", decía Othon F... con aspereza. No es necesario tampoco que el color "vista" simplemente a la forma: el color debe constituir la forma.

Usted me pregunta si mis recortes son una culminación de mis búsquedas... Mis búsquedas no están todavía limitadas.[14] Recortar papeles es mi camino de hoy, simple y directo. Me expreso gracias a ese medio. Hay que estudiar mucho un objeto para saber cuál es su signo. Sobre todo si consideramos que en una composición el objeto se transforma en un signo nuevo, que es parte de un conjunto, y que guarda toda su fuerza. En una palabra, cada obra es un conjunto de signos inventados durante la ejecución y por la necesidad del lugar. Fuera de la composición para la cual fueron creados, esos signos no tienen sentido.

Por eso, nunca traté de jugar al ajedrez aunque amigos que decían conocerme, me incitaban a jugar. Yo les contestaba: "No puedo jugar con signos que no cambian. Ese alfil, ese rey, esa dama, esa torre... no me dicen nada. Pero si pusiéramos figuritas semejantes a Tal, o similares a Otra, y a Otras más aún, de gente cuya vida conocemos, así sí, yo podría jugar pero inventando un signo para cada pieza en el transcurso de cada partida".

Pues el signo para el cual forjo una imagen no tiene ningún valor si no está de acuerdo con otros signos que debo determinar en el curso de mi invención y que son propios de esta invención. El signo está determinado en el momento en que lo empleo y para el objeto con el cual debe participar. Por eso no puedo determinar de antemano signos que no cambian jamás y que serían como una escritura: quedaría paralizada la libertad de mi invención.

No hay ruptura entre mis antiguos cuadros y mis papeles de ahora. Solamente, con un mayor sentido de lo absoluto y más abstracción, espero llegar a una forma decantada, llegar a lo esencial. Por eso conservé del objeto que mostré en otra

oportunidad en la complejidad de su espacio, el signo suficiente y necesario para que exista en su forma propia y dentro del conjunto para el cual lo concebí.

Siempre busqué ser comprendido y cuando fui criticado por colegas o críticos les di la razón aceptando que no había sido lo suficientemente claro como para ser comprendido. Ese sentimiento me permitió trabajar toda mi vida sin sentir rencor ni amargura ante la crítica, a la que tengo que ofrecer con claridad mi expresión, que es una manera de llegar a mi meta. Odio, rencor, espíritu de venganza constituyen un bagaje con el que un artista no tiene que cargar. El camino va es demasiado difícil, y es necesario expurgar el espíritu de todo aquello que pueda ser peso y arrastre.

Reflexiones aportadas por André Verdet

¿Los papeles recortados son para usted una necesidad de sorpresa?

"No. En este trabajo, la materia-papel es lo que hay que disciplinar, vivificar, potencializar. Creo que es una necesidad de conocimiento. Las tijeras pueden adquirir mayor movilidad de trazado que el lápiz o el difumino.

Observe esta composición que es grande: follaje, frutos, tijeras; un jardín. El blanco intermediario está determinado por el arabesco del papel-color recortado que confiere a ese blanco-base-ambiente una rara e impalpable calidad. La calidad es la del contraste. Cada grupo particular de colores tiene en sí una atmósfera particular. Es lo que yo llamaría la ambientación expresiva."

Su libro Jazz *ha tenido gran resonancia. Muchos lo consideran como una curva más en su constante evolución. ¿Cómo concibió usted este libro?*

"Primero dibujaba con las tijeras en hojas de papel coloreadas de antemano, luego con un mismo gesto trataba de asociar líneas v color, contorno y superficie. La idea surgió cuando pense reunirlos y Tériade publicarlos en un solo volumen. Sí, *Jazz* tuvo gran resonancia y sentí que tenía que continuar porque hasta ahí el trabajo era fútil, por una falta de coordinación entre los diferentes elementos que actuaban por sensaciones globales. Sin embargo, las dificultades surgían: línea, volúmenes, colores, y cuando los reunía todo se confundía y se destruía mutuamente. Había que recomenzar, buscar la música y la danza, encontrar el equilibrio y evitar lo convencional. Un nuevo comienzo, nuevos ejercicios, hallazgos. Puedo confiarle a usted que a partir de ese libro, que es *Jazz*, y de mis papeles recortados, empiezan a nacer mis vitrales. No basta con poner colores, por hermosos que sean. Es necesario que

la influencia que se ejerzan mutuamente por la cercanía de su ubicación se dé bien, si no es una cacofonía. *Jazz* es un ritmo y una significación".

(Reflexiones transcriptas en
Prestiges de Matisse, París,
Émile Paul, 1952)

"Esos vuelos sucesivos de palomas,[15] sus superficies, sus curvas me penetran como un gran espacio interior. Usted no se puede imaginar hasta qué punto, en este período de papeles recortados, la sensación de vuelo que se desprende de mí me ayuda a ajustar mejor la mano cuando ella guía las tijeras. Es bastante difícil de explicar. Diría yo que es casi una especie de equivalencia lineal, gráfica, de la sensación del vuelo. Está también el asunto del espacio vibrante. Conferir vida a un trazo, a una línea, hacer *existir* una forma, eso no se resuelve en las academias convencionales sino afuera, en la naturaleza, en la observación profunda de las cosas que nos rodean. Un ínfimo detalle puede revelarnos un gran mecanismo. Un engranaje esencial de vida. En sus comienzos los aprendices de pintores pueden tener el don de la vida de las cosas. La mayor parte de los chicos lo tienen. Trazan una figura, ponen un color, establecen una relación y la imagen así fijada, *existe,* respira, participa, no es una cosa muerta, un algo que se parecería, por ejemplo, a un viejo retazo de vida muerta...

[Esta técnica nueva de papeles recortados] me transporta literalmente a una muy alta pasión de pintar, ya que renovándome por completo creo haber encontrado uno de los puntos principales de aspiración y fijación plástica de nuestra época. Cuando creo con esos papeles recortados y coloreados, me parece que voy con felicidad delante de lo que se anuncia. Jamás, creo, llegué a un mayor grado de equilibrio que realizando esos trabajos. Pero sé que sólo bastante más adelante se darán cuenta de que lo que yo hago hoy estaba relacionado con el futuro".[16]

(Reflexiones transcriptas en
"Les Heures azuréennes", *XXème Siècle,*
"Numéro d'hommage à Henri Matisse", 1970)

Esta moda de distinguir lo figurativo y lo no figurativo[*]

¿Qué piensa de lo abstracto? ¿Considera usted que el pintor debe deducir sus abstracciones de la forma de la naturaleza, o que se debe crear la forma haciendo abstracción de la naturaleza?

"Hay siempre una medida de realidad. Y un resto donde la imaginación queda liberada. Pero no hay leyes mientras la obra está en curso. No se podrían establecer programas. La pintura es un arte serio y grave: no poseemos aún toda su alma, todo su principio; y tampoco somos dueños de la libertad, y es precisamente de esa libertad de la que tenemos más necesidad" (Howe, 1949).

¿Existe para usted alguna antinomia entre el arte figurativo y el arte no figurativo? ¿Qué piensa usted de la moda actual del arte abstracto entre los jóvenes?

"No comprendo esa distinción entre arte figurativo y arte no figurativo. El arte abstracto, tal como se lo entiende actualmente, constituye una tendencia peligrosa. Obedece a un espíritu de facilidad. Los artistas abstractos no se atan a nada, ni a ellos mismos ni a los objetos. (Se ignoran mutuamente)."

Lo que usted acaba de decirme estaba ya en una *respuesta suya dada hace años para una encuesta de* Cahiers d'art. *Usted se expresó en estos términos:* "La abstracción no es sino un medio eterno al que los artistas han recurrido siempre. Pero no hay que caer en la tentación de hacer pruebas con medios que se prestan a engaños". (Lejard, 1951)

[*] Bajo este título, que extrajimos de una frase de Matisse de una carta dirigida a André Rouveyre el 25 de diciembre de 1947, (supra p. 297) publicamos opiniones expresadas sobre este tema a diferentes interlocutores.

¿Piensa usted que el arte abstracto de hoy puede llevar a un callejón sin salida?

"Por empezar, yo declararía que no hay un arte abstracto. Todo arte es abstracto en sí cuando es la expresión esencial despojada de toda anécdota. Pero no hagamos juego de palabras... Arte no figurativo, bueno...

Además, se puede decir que hoy, si bien no es necesario, en pintura, explicar en función de la composición física, es sin embargo indispensable que un artista que expresa al objeto mediante una síntesis, resultado de una objetivación, tenga en él y lleve en él la explicación de este objeto. Él tiene que olvidarlo necesariamente pero, repito, es necesario que lo tenga íntima, profundamente en *sí*, y es necesario que conserve el recuerdo real de este objeto y de las reacciones que este objeto provocó en su espíritu. Se parte inicialmente de un objeto. La sensación viene después. No se arranca de un vacío. Nada es gratuito. Los llamados pintores *abstractos* de hoy, tengo la impresión, al menos gran número de ellos, parten de un vacío. Son gratuitos, no hay más emoción ni inspiración; falta el soplo, defienden un punto de vista *inexistente*. Hacen una imitación de la abstracción.

No hay expresión en lo que querrían ser las relaciones de sus colores. Si no pueden llegar a crear relaciones, van a usar en vano todos los colores.

La relación es el parentesco entre las cosas, es el lenguaje común; la relación es el amor, sí, el amor.

Sin esta relación, sin este amor, no existe el criterio de observación y, por lo tanto, no existe más la obra de arte" (Verdet, 1952).

Carta a Pierre Berès sobre *La cotorra y la sirena*

Hotel Régina, Cimiez, 24 de junio de 1954

Estimado señor Berès:

Desde la visita que usted me hizo estoy muy preocupado y temo que haya un persistente exceso de luz en la habitación en que usted desea ubicar provisoriamente *La cotorra* . Si bien la aguada no tiene la fragilidad de la acuarela, como usted bien lo sabe, no es, como la cerámica, insensible a una gran luminosidad.

No tenga dudas de que yo estaría profundamente afligido si esta aguada, que sitúo en muy buen lugar en el conjunto de mi obra, perdiera calidades. Por ejemplo, la dulce intensidad de su armonía.. Todos mis esfuerzos tienden a conseguir, sin firmeza exagerada, el máximo de fuerza que se vería en extremo perjudicada si se permitiera atenuar sus valores.

He pensado pedirle, entonces, si fuera posible, que haga instalar un sistema de cortinas, para que, sin alterar la luminosidad, se lograra reducir la potencia de esa luz. Tal vez podrían ser esas celosías italianas que tamizan la luz de manera tan hermosa (y blancas, claro está), y si no, cualquier resguardo que conviniera y respondiera a nuestras necesidades.

No dudo de que seremos dos para evitar que las fuerzas destructoras dañen esta obra que al menos nos tiene a nosotros para quererla.

Los paneles le serán entregados en diez o quince días después de su aviso, y en el momento en que sea mas práctico.

Le agradeceré que me haga saber de qué manera pudo solucionar el asunto de la luz, y reciba usted, mi estimado señor Berès, mis más respetuosos saludos.

Notas

[1] Frase pronunciada entre. otras, durante su primera entrevista radial de 1942 (cf. pág. 222). Pierre Courthion agrega también que Matisse le declaró a un estudiante que venía a pedirle consejos: "¿Quiere usted pintar? Comience por cortarse la lengua, y de ahí en adelante usted no podrá expresarse sino con sus pinceles" (Courthion, 1942).

[2] Si yo fuera joven, daría la vuelta al mundo en avión. Encuentro que es algo extraordinario. Piensen que en pocas horas se puede estar en la India, en China, en África del Sur. ¡Es milagroso!

[3] Romper con el hábito, con la rutina conformista. Toulouse Lautrec, un día gritó: "Finalmente no sé más dibujar". Eso quería decir que había encontrado su línea verdadera, su dibujo verdadero, su lenguaje propio de dibujante. Eso quería decir, también, que se había liberado de los medios empleados para aprender a dibujar (Verdet, 1952), Y Louis Aragon agrega que Matisse gustaba citar a Hokusai y diciendo: "Si yo viviera más tiempo aún, yo podría pintar". Y al margen, Matisse anotó: "O si no: finalmente yo ya no sé dibujar" (Aragon, 1971).

[4] De una carta a Rouveyre, escrita el 18 de octubre de 1947: "He llegado a poseer el sentimiento de la horizontal y de la vertical de manera de hacer expresivas las oblicuas resultantes, cosa que no es fácil" (Schneider, 1970).

[5] Cuando trabajaba en *Jazz*, Matisse le escribió a Tériade el 7 de marzo de 1944 sobre el tema de su libro: "Este juguete de poca monta me cansa y por otro lado todo mi ser se rebela ante su importancia que crece y me invade. Estoy impaciente por ver lo que su equipo parisiense consiguió. En todo caso, tengo los ojos cansados —sólo salgo con vidrios ahumados en un 70 %— y espero que usted me dé en París el bastón blanco; los alcoholes violentos, bajo cualquier forma, me están vedados.

[6] El libro fue expuesto en París en la librería Pierre Berès.

[7] Carta parcialmente publicada en el catálogo Schneider, 1970.

[8] Hice papel recortado para asociar el color y el dibujo en un solo movimiento. (Pensamientos de julio de 1948, transcriptos por el padre Couturier en *Se garder Libre*, 1962).

[9] Parcialmente publicado en el catálogo de Schneider, 1970.

[10] La idea, tachada y reemplazada por la numeración.

[11] Medida, tachado. En su lugar, amplitud.

[12] Matisse le decía a André Masson oponiéndole su propia manera de proceder en pintura: "Yo en el fondo parto del objeto, quiero restituirlo. Coloco un ramillete sobre la mesa: yo quisiera que ese cuadro, una vez acabado, ese que se había originado en ese ramillete, fuera para un jardinero el lugar de reconocimiento de todas las variedades de flores; pero no sé qué ocurre. En el camino, aparecen jóvenes doncellas que bailan... y en el fondo es la misma cosa". [La manera de proceder propia de André Masson era partir de grandes capas de color y poco a poco iba surgiendo el tema]. Es lo contrario y es lo mismo. (Reflexiones citadas por André Masson, en 1958).

Otro ejemplo de la manera como el objeto interviene en la obra de Matisse: en marzo de 1942 le dijo a Aragon: "Busco un nuevo objeto desde hace meses. No sé cuál... busco una sorpresa". Y le escribió el 20 de abril: "Por fin encontré el objeto deseado desde hace un año. Es un sillón estilo barroco veneciano en plata, coloreado al barniz. Como un esmalte. Usted probablemente habrá encontrado un objeto similar. Cuando lo hallé en casa de un anticuario, hace unas semanas, me trastorné. Es un objeto espléndido que me poseyó. Será con él que voy a regocijarme a mi vuelta del verano" (Reflexiones y carta citadas en "Matisse-en-France", Aragon, 1971). Muchos cuadros testimonian, a partir de esa época, que ese sillón barroco hizo regocijar en su trabajo a Matisse. Se lo ve de manera destacada en *El sillón* (bosquejo, 1942; reproducido en Aragon, 1971, t. 1, pág. 216). Se lo ve en un cuadro de la serie *Bailarina con faldilla azul*, de agosto de 1942. Se lo ve en *Bailarina, fondo negro*, pintado en septiembre (ex colección Marcel Duchamp). También en *Interior amarillo y azul* (1946, Embajada de Francia en Washington), en *El sillón* sobre todo (1946, Niza-Cimiez, Museo Matisse) y también en *Pequeño interior azul* (1947, Stuttgart, Staatsgalerie).

[13] Idea surgida de una conversación de Matisse con el padre Couturieren febrero de 1949, donde sale a luz el hecho de que con la técnica de papeles recortados, la calidad del color implica la calidad del dibujo: "No recorto los anaranjados o los rojos como los verdes o los azules: en este verde, hay ternura" (Couturier, 1962).

[14] Matisse respondió a André Lejard, quien le preguntó en 1951, cuando terminaba la Capilla de Vence: ¿Cuáles son ahora sus proyectos? ¿A qué obra querría usted consagrarse? : Tengo primero el proyecto de descansar, después veré, empujado por la búsqueda de nuevos medios, de nuevos modos de expresión (Lejard, 1951). En junio de 1952, le explicaba al padre Couturier que, con los grandes recortes azules de mujeres, prepara nuevas pinturas, pero que no sabe qué llegarán a ser. Siempre trabajé como un embrutecido dando patadas a la puerta (Couturier, 1962).

[15] Es éste el momento de hacer notar la importancia de la pasión de Matisse por los pájaros. Henri de Montherlant, a quien Matisse hizo visitar en 1937 la gran pajarera que ocupaba una pieza de su departamento del Hotel Regina en Cimiez, nos trae estas opiniones de Matisse: "A veces, al comprar uno de estos pájaros encontraba que eran realmente caros... pero cuando estuve casi en las últimas (Matisse el año anterior había sido atacado por una fiebre infecciosa) le dije a mi mujer: 'Mira cómo tuve razón al darme el gusto de comprarme esos pájaros'. Siempre hay que hacer lo que a uno le cause placer" (Montherlant, 1938). La guerra lo obligará a deshacerse, al menos parcialmente, de esa pajarera: "Espero a un comprador de pájaros que ha de llevarse unos cuantos. No es la obligación de este acto lo que me preocupa, sino la incertidumbre en la que vivimos y la vergüenza de sufrir una catástrofe de la cual no somos responsables. Como me dijo Picasso: 'Es la Escuela de Bellas Artes'. Si todo el mundo se ocupara de lo suyo como Picasso y yo nos ocupamos de lo nuestro, esto no habría ocurrido" (Carta a Pierre Matisse del 1° de septiembre de 1940, publicada por Schneider en 1970). Pero Matisse conservará aún suficientes pájaros como para impresionar a J. y H. Dauberville cuando lo visitaron en 1942: "Miren estos pájaros, ocupan mucho sitio en verdad. Los comencé a tener en una época en que hacía el retrato de una norteamericana. Compré algunos detrás de Notre Dame, en el *quai* de la Mégisserie. Ahora, me han invadido. Me molestan, pero lo mismo los conservo" (Dauberville, 1958). Matisse le dirá luego a André Verdet, en 1952: "Hace años, en esta pieza, que es grande (el Hotel Regina en Cimiez) había más de trescientos pájaros. Había cotorras, loros, mirlos, palomas, especies raras. Volaban dentro de la gran pajarera. Las palomas andaban libremente por la habitación. Uno creía estar en un bosque. De ahí sale la paloma que pintó Picasso en su affiche. Yo se la regalé, y después, esa paloma dio la vuelta al mundo" (Verdet, 1952).

[16] Al padre Couturier le dijo Matisse en febrero de 1950: "Los artistas están hechos para traducir los acontecimientos de su tiempo, pero lo hacen con signos que no son legibles para todos" (Couturier, 1962).

La Capilla de Vence

CARTA A MONSEÑOR RÉMOND, OBISPO DE NIZA*

Excelencia:

Le presento con toda humildad la Capilla del Rosario de los Dominicos de Vence. Y le pido que me excuse de no poderle presentar personalmente el trabajo, ya que me lo impide mi estado de salud.

Esta obra me ha exigido cuatro años de un trabajo exclusivo y continuo, y la Capilla es el resultado de toda mi vida activa. A pesar de todas sus imperfecciones la considero mi obra maestra. Espero que el futuro quiera justificar este juicio a través de un interés creciente, y fuera de la significación superior de este monumento.

Cuento, Excelencia, con vuestra larga experiencia con los hombres y con vuestra honda sabiduría para juzgar un esfuerzo que es el resultado de una vida consagrada a la búsqueda de la verdad.

* Junio de 1951. Esta carta fue leída por el padre Couturier en oportunidad de la inauguración de la Capilla y luego publicada en *L'Art Sacré* N° 11-12, de 1951.

La Capilla del Rosario*

Toda mi vida estuve influenciado por la opinión corriente en los tiempos de mis comienzos. Era una época en que sólo se aceptaba consignar las observaciones hechas en la naturaleza y en la cual, lo que proveniera de la imaginación o el recuerdo, era considerado una afectación y sin valor alguno para la construcción de una obra plástica. Lo profesores de Bellas Artes decían a sus alumnos: "Copien ciegamente a la naturaleza".

Durante toda mi carrera reaccioné contra esta opinión que no podía aceptar y a la que no podía someterme, y esta lucha ha sido el alimento de los diferentes avatares de mi camino. A lo largo de mi carrera busqué posibilidades de expresión fuera de la copia literal, las busqué, por ejemplo, en el Divisionismo, y en el Fovismo.

Esas revueltas me llevaron a estudiar separadamente cada elemento de la construcción: dibujo, color, valores, composición, a estudiar cómo esos elementos pueden unirse en una síntesis sin que la elocuencia de uno de ellos sea disminuida por la presencia de los otros, y a estudiar la manera de construir con esos elementos, no disminuidos en su calidad intrínseca al estar reunidos, es decir tratando de respetar la pureza de sus medios.

Cada generación de artistas ve de manera diferente la producción de la generación precedente. Los cuadros de los Impresionistas, construidos con colores, le hacen ver a la generación siguiente que esos colores, si bien pueden servir para la descripción de cosas o fenómenos de la naturaleza, tienen existencia en sí mismos, independientemente de los

* Texto publicado en *Chapelle du Rosaire des Dominicaines de Vence*, Vence, 1951.

objetos que ellos permiten expresar, y ejercen una acción importante sobre el sentimiento de quien los mire.

Y es así como colores simples pueden actuar sobre el sentimiento íntimo con tanta más fuerza cuanto mas simples sean. Un azul por ejemplo, acompañado por la irradiación de sus complementarios, actúa sobre el sentimiento como un enérgico golpe de gong. Lo mismo ocurre con el amarillo y el rojo, y el artista debe poder juzgarlos de acuerdo con la necesidad.

En la Capilla mi meta era equilibrar una superficie de luz y de colores con un mundo macizo, y dibujos negros sobre fondo blanco.

Esta Capilla es para mí la culminación de toda una vida de trabajo, y la floración de un esfuerzo enorme sincero y difícil.

No fue un trabajo que elegí, sino más bien un trabajo para el que fui elegido por el destino al final de mi camino, un camino que continúa conforme a mis búsquedas, que esa Capilla me brindó la ocasión de fijar y reunir.

Presiento que el trabajo no será inútil y que podría quedar como la expresión de una época del arte, tal vez superada, aunque en última instancia no lo creo. Es imposible adivinarlo hoy, antes de la coronación de nuevos movimientos.

De esta expresión del sentimiento humano los errores que pueda contener caerán solos, pero siempre quedará una partícula viviente que podrá reunir el pasado con el futuro de la tradición plástica.

Deseo que esta partícula que yo considero como mis revelaciones esté expresada con suficiente fuerza como para ser fertilizante y volver a sus fuentes.

La Capilla de Vence, culminación de una vida*

Las cerámicas de la Capilla del Rosario de Vence han suscitado tales asombros que quisiera tratar de disiparlos.

Los paneles de cerámica están hechos con grandes cuadrados de tierra cocida esmaltada en blanco y sobre ellos hay dibujos negros filiformes que los decoran y dan la impresión de gran claridad. Resulta, así, una conjunción de negro sobre blanco, en la que domina el blanco. Ese blanco es de una densidad tal que establece un equilibrio con la superficie del muro opuesto, que está constituido por vitrales que van del suelo al techo y que representan, con formas afines, la idea de un follaje característico de esa región: un cactus de grandes paletas espinosas y flores amarillas y rojas.

Los vitrales se compusieron con vidrios de tres colores bien decididos: un azul de ultramar, un verde botella, un amarillo limón, reunidos en cada fragmento del vitral. Los colores son ordinarios en cuanto a la calidad; no existen en la realidad artística sino por su relación de cantidades que los magnífica y espiritualiza. [1]

A la simplicidad de estos tres colores constructores agrego una diferenciación en la superficie de ciertos vidrios. El amarillo es esmerilado y él sólo llega a ser traslúcido, en tanto que el azul y el verde permanecen transparentes, y en consecuencia totalmente límpidos. Esta falta de transparencia del amarillo detiene el espíritu del espectador y lo retiene en el interior de la capilla, formando así el primer plano de un espacio que comienza en la capilla para a perderse, a través del azul y del verde, casi en los jardines circundantes. Es así como al ver desde el interior, a través del vitral, a una perso-

* *France Illustration*, Navidad, 1951.

na que va y viene por el jardín, situada sólo a un metro del vitral, esa persona parece pertenecer a un mundo totalmente distinto del de la capilla.

Escribo sobre esos vitrales —la expresión espiritual de su color no me parece indefendible— simplemente para establecer la diferencia entre los dos grandes costados de la capilla, que, decorados de manera diferente, se sostienen, oponiéndose. De un espacio a la izquierda, muy claro, sin ninguna sombra, que da paso a una luminosidad que envuelve nuestro espíritu, miramos a la derecha y allí están los muros de cerámica. Estas dos paredes son la equivalencia visual de un gran libro abierto donde en páginas blancas hay signos explicativos de una partitura musical constituida por los vitrales.

En síntesis, las cerámicas constituyen la esencia espiritual y explican la significación del monumento. También ellas se transforman, a pesar de su aparente modestia, en el punto importante que debe llevarnos al recogimiento que debemos sentir. Insisto, creo que es un deber mío precisar el carácter de su composición.

En su ejecución, el artista se desempeñó con toda libertad. Por eso, al haber previsto esos paneles como una ilustración de grandes superficies, en la ejecución le dio un sentido diferente a uno de los tres: el del Camino de la Cruz.

El panel de Santo Domingo y el de la Virgen y el Niño están a la misma altura, dentro de un espíritu decorativo, y la serenidad tiene un carácter de tranquilo recogimiento que les es propio, mientras que el del Camino de la Cruz tiene algo diferente. Es tempestuoso. Allí se produce el encuentro del artista con el gran drama de Cristo, que hace desbordar sobre la capilla el espíritu apasionado del creador. Sin embargo al haberlo concebido con el mismo espíritu de los otros dos primeros paneles, el resultado fue una procesión por la sucesión de escenas. Pero, conmovido por el patetismo de este drama tan hondo, alteré el orden de su composición. El artista pasó a ser con toda naturalidad el principal actor: en lugar de reflejar el drama, lo vivió y lo expresó de esa manera. Tuvo conciencia clara del movimiento que se produce en el espíritu del observador, que lo lleva de la serenidad a lo

dramático. Pero, ¿la pasión de Cristo no es el más emocionante de esos tres temas?

Quisiera agregar que tomé el blanco y el negro de los hábitos de las Hermanas como uno de los elementos de la composición de la capilla, y que para la música, preferí, a los sones ruidosos —que aunque sabrosos son explosivos— de los órganos, la dulzura de voces femeninas que se pueden insinuar en cantos gregorianos, que flotan en esa luz temblorosa y coloreada de los vitrales.

Cartas sobre la Capilla de Vence

A André Rouveyre, 6 de abril de 1949

[...] Si conocieras mi vida con esta capilla que querría ver terminada. Uno nunca sabe a mi edad... soy un hombre mayor. Y estoy a merced de las consecuencias de una gripe.

A André Rouveyre, 6 de julio de 1949

Yo quisiera que [mi trabajo en la capilla] fuera como una flor. Yo quisiera hacer mi obra maestra.

(Schneider, 1970)

A Henri Laurens, 27 de octubre de 1949

Estoy siempre en la capilla. Es, en realidad, un trabajo apasionante eso de tratar de hacer relacionar todo ese conjunto de elementos: vitrales, cerámicas, negro sobre blanco, exterior, agujas. [...] La aguja del campanario pesa sobre la capilla —deberá ser como una espiral de humo que se eleva delgada y ligera en la tranquilidad de la noche— oh, oh, oh, veremos...

A Henri Laurens, 4 de noviembre de 1949

Me siento como un boxeador que ya está preparado para la pelea y a quien se le dice, "No, viejo, la cosa va a ser para

dentro de dos meses" (en mi caso siete meses). Ponte en mi lugar, tengo ochenta años y quiero consagrar mis fuerzas últimas a este importante trabajo. Estoy uncido a esa capilla. Es un problema serio, pienso que lo que he hecho bien, es el resumen de una vida de trabajo. Debo hacer malabarismos [2] y mantener en equilibrio expresivo dos fuerzas, el color del vitral del costado derecho y el blanco y negro, sobre todo el costado izquierdo, que tienen la misma superficie. Lo pude hacer porque acabé mis cartones, aunque la última mano, el último toque debía darse en la realidad, es decir sobre los cuadrados blancos. Es muy delicado y sutil, creo que lo estoy logrando.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 25 de diciembre de 1950

La Capilla tiene sus vitrales. Ya están colocados. Producen un encantamiento extraordinario. No te puedo decir más. No puedo ser modesto en este aspecto.

A André Rouveyre, 27 de febrero de 1951

Con esta capilla por terminar, no puedo tener un momento de descanso sin imaginarme que dejo escapar la energía que finalmente me permitirá concluirla.

A André Rouveyre, sin fecha... (¿Pascua de 1951?)

Felices Pascuas, querido Rouveyre.

Estoy sobre ascuas con esta capilla, donde en realidad lo que para mí es esencial está terminado. Siempre temí que se produjera algo que me impidiera llegar a hacer lo que yo quería. Pero se realizó, se concretó. La inauguración será este verano, tal vez en junio. Te invito a que vengas.

Reflexiones aportadas por Rosamond Bernier*

[...] Matisse, en su octogésimo aniversario, está completamente absorbido por el proyecto de lo que él describe como "una iglesia plena de alegría, un espacio que da felicidad a la gente".[3]

"[...] Los vitrales irán del piso al techo, con cinco metros de altura", explica Matisse con entusiasmo. "Serán formas de color puro, muy brillante. Nada de figuras, sólo la plantilla de esas formas. Imagínense el sol diversificándose a través del vidrio: lanzará reflejos coloreados sobre el piso y sobre las paredes blancas, toda una orquesta de colores. [...] La decoración dentro de la capilla será negra y blanca, ningún otro color.[4] Van a ver ustedes cómo la intensidad de una sola línea puede equilibrar el impacto de los vitrales coloreados".[5]

Matisse debió imaginar una técnica especial para la ejecución de sus dibujos (los grandes paneles negros y blancos de la Virgen y el Niño, del Camino de la Cruz y de Santo Domingo),que son inmensos. Ha debido pensarla mientras permanecía en cama. Y explica: "El sistema va a ser eficaz. Los muros serán de yeso, pero yo dibujaré sobre cuadrados de tejas blancos que habrán sido cocidos por primera vez y luego estarán revestidos con una preparación especial. Dibujaré sobre esa capa, y luego nuevamente serán cocidos de manera tal que quede la línea fijada. Esos cuadrados serán de medidas pequeñas, fáciles de manejar. Una vez que el trabajo esté terminado serán aplicados sobre las paredes y así quedará una superficie con mucha vida y un brillo bien definido".

* Fragmentos de "Matisse Designs a New Church", *Vogue* 131-132, 15 de febrero de 1949.

"Lo que usted ve aquí, continuó Matisse, no son sino bocetos del trabajo. Yo hago una gran cantidad de ensayos preparatorios, y el dibujo final será hecho directamente sobre la tierra cocida. Dibujo un tema una y otra vez hasta que lo siento realmente en mí." Observó que yo miraba un gran boceto de una cabeza femenina muy joven, dibujada directamente sobre la puerta de la habitación donde estábamos: "Hice ese dibujo con los ojos vendados. [6] Después de haber trabajado con una modelo en una sesión de varias horas, yo quería saber si en realidad lo había hecho mío, si lo poseía. Entonces, me hice vendar los ojos y que me llevaran ante esa puerta". Al dibujo se lo veía tan libre y seguro como los otros bocetos.

[...] Matisse no ha trabajado en un cuadro de caballete desde hace meses, y no lo va a encarar hasta que la iglesia esté terminada. "Todo mi tiempo es para la pintura, no tengo sino 80 años", decía el maestro con ánimo.

A distintos interlocutores sobre la Capilla de Vence

Opiniones recogidas por monseñor Rémond:

"Comencé en lo profano, y he aquí que al final de mi vida, con toda naturalidad, termino en lo divino. En el transcurso de mi carrera, batallé y enfrenté fuerzas que parecían querer detenerme. Un día me encontré ante el desenlace tan deseado. No fui yo quien hizo el descubrimiento ni mi estado anímico. Creo que una idea, o un ideal, se me impusieron".

(De *L'Art Sacré*, julio-agosto 1951)

Opiniones recogidas por André Lejard:

¿El Arte debe tener un contenido espiritual o religioso? ¿No se basta a sí mismo? ¿Es decir, por ejemplo, que la pintura moderna debe ser un arte de delectación?

"El Arte moderno es sin duda un arte de delectación, pero eso no implica en absoluto que no tenga un contenido religioso o espiritual. Yo no he sentido la necesidad de una conversión [7] para hacer la Capilla de Vence. Mi actitud interior no se vio modificada. Ella ha permanecido tal como la tuve, tal como la tengo ante una silla o una fruta."

(Lejard, 1951)

Opiniones recogidas por André Verdet:

Se ha dicho, entre otras cosas, que con la realización de la Capilla de Vence usted se había acercado a la religión católica.

"Se ha dicho y se ha escrito mucho. Se ha hecho circular un montón de cosas, tanto en Europa como en América. La obra de arte no fue sino un pretexto para inventar cuentos.

En primer lugar, el arte sacro exige una buena higiene moral. Mi única religión es la del amor hacia la obra a crear, el amor a la creación y a la gran sinceridad. Hice esta Capilla con el único sentimiento de expresarme *a fondo*. Tuve allí la ocasión de expresarme en la totalidad de la forma y el color. Este trabajo ha sido para mí una experiencia aleccionadora. Hice jugar allí el juego de las equivalencias. Conseguí que se equilibrasen los materiales rústicos con los preciosos. Los elementos se encontraron y cantaron por la ley de los contrastes. La multiplicación de planes se transforma en la unidad del plan. Y es de acuerdo con este plan que yo repito una vez más que no es copiando el objeto como yo podría hacerlo nacer en el espíritu del espectador, según yo lo siento, sino por la única virtud de la equivalencia sintética.

Volvamos a Vence: en esta capilla no se puede introducir el rojo... Sin embargo, el rojo existe y existe por contraste de los colores que están allí. Existe por reacción en el espíritu de quien observe."

(Verdet, 1952)

"Yo me pregunto a menudo, y le pregunto también a menudo a mi obra, si he logrado dominar por completo, yo pintor, yo decorador, esta arquitectura, esta masa de cemento. ¿He pensado demasiado en lo exterior solamente?

Sé que se le reprocha a mi *Camino de la Cruz* el ser demasiado simple, hecho demasiado a prisa, ¡incluso grandes amigos míos lo han dicho! Pero es porque no han comprendido que he tratado ese trabajo de un modo alusivo, que se trata de una representación voluntariamente *descriptiva*. Es como un panel, un total de signos."

(Comentarios extraídos de
"Architecture et décoration", *XXème Siècle*,
número de Homenaje a Matisse, 1970)

Opiniones recogidas por Raymond Escholier:

"La mejor estación para visitar la Capilla de Vence es el invierno. La mejor hora, las once de la mañana. Es por los vitrales, ya que, usted bien lo sabe, su misión consiste en transfigurar el negro y el blanco que reinan en ese santuario dominico y hacer que en ese ámbito se proyecte todo el prisma celeste."

(Escholier, 1956)

Opiniones recogidas por Georges Charbonnier:

"El interés es ciertamente —como en la pintura en general— conseguir con una superficie muy limitada fa idea de intensidad."

Es lo que hice en la Capilla de Vence.[8] Es una capilla de convento, y a pesar de todo, le conferí, creo, la idea de inmensidad que emociona a los espíritus e incluso a los sentidos. El papel de la pintura, pienso, el de toda pintura decorativa, es el de aumentar las superficies, de tal manera que no se sientan más las dimensiones de las paredes."

¿Por qué decoró usted la Capilla de Vence?

"Porque desde hacía mucho tiempo quería sintetizar mi aporte personal y fue entonces cuando encontré la ocasión. Pude hacer al mismo tiempo arquitectura, vitrales, grandes dibujos murales sobre cerámica, y reunir todos esos elementos, fundirlos en una unidad absoluta. incluso a esta capilla le puse una aguja que tiene más de 12 metros [9] de alto. Y esta aguja —de hierro forjado— incluso con su altura no aplasta la capilla sino que por el contrario le confiere altura, la eleva. Porque hice esta aguja como hubiera hecho un dibujo sobre una hoja de papel, un dibujo que asciende. Cuando se ve la chimenea que humea en una cabaña, en una nochecita, se mira ese humo que sube y se eleva... y se tiene la impresión de que nada lo va a detener en su ascensión. Es un poco lo que sugiere mi aguja de Vence.

Los mismos problemas se planteaban, en el interior de la

capilla, con el altar: el oficiante está ubicado ante el público. Había, pues, que decorar el altar de manera liviana, para que el oficiante pudiera ver a sus fieles y los fieles ver al oficiante. Hay pues en los elementos una liviandad que responde a esa necesidad. Esta liviandad da la impresión de desprendimiento y apertura. Mi capilla no es para el: *Hermanos, hay que morir* sino por el contrario para el: *¡Hermanos, hay que vivir!*"

¿Piensa usted —yo no ignoro que planteo mi pregunta con torpeza— que existe un arte religioso?

"Todo arte digno de tal nombre es religioso. Se trate de una creación —de líneas o de colores: si esta creación no es religiosa, no es otra cosa que arte documental, arte anecdótico... es decir, no es arte. No tiene nada que ver con el arte. Se produce en cierta época de la civilización para explicar y demostrar a la gente sin educación artística cosas que ellos podrían observar sin que hubiera necesidad de decírselas. Los espectadores son perezosos de espíritu. Hay que ponerles bajo los ojos una imagen que les deje recuerdos y los empuje incluso un poco más allá... Pero ése es un arte del cual no tenemos ya más necesidad. Ese tipo de arte está superado."

Cuando usted hace una capilla, ¿qué busca comunicar al visitante?

"Yo quiero que los visitantes de la capilla experimenten un consuelo espiritual.[10] Que muchos, sin ser creyentes, se encuentren en un medio donde el espíritu se eleve, el pensamiento se aclare, el sentimiento en sí se ahonde. La paz que produzca esta visita tiene que nacer sin esfuerzo, sin que sea necesario golpear la cabeza contra la pared en señal de arrepentimiento."

Y ese beneficio de paz ¿no quisiera procurárselo usted de la misma manera a quien viera una tela?

"Es evidente. Un cuadro que no engendrara ese sentimiento, no existe. Un cuadro de Rembrandt, de Fra Angelico, de un buen artista, despierta siempre esta especie de sentimiento de evasión y de elevación del espíritu. No es porque un cuadro sea un cuadro de caballete que escapa a esta necesidad. Además, ¿qué es 'un cuadro de caballete'? Es una pin-

tura que se puede tener en la mano si usted quiere. Pero esa pintura debe llevar al espíritu del espectador mucho más lejos que el cuadro. No concibo una pintura desprovista de esta cualidad. Si no, es una imagen. Hoy, gracias a la fotografía, se hacen muy hermosas imágenes incluso en colores, pero el artista debe dar más; debe dar lo que una fotografía no puede dar".

(Charbonnier, 1960)

Comentarios sobre la Capilla de Vence recogidos por Marie-Alain Couturier*

"Picasso estaba furioso ante la idea de que yo hiciera una iglesia. ¿Por qué no hace un mercado? Ahí podría usted pintar las frutas y las legumbres. Pero yo no me alteré: tengo verdes que son más verdes que las peras y naranjas más naranjas que el zapallo. ¿Entonces? Picasso estaba furioso"[11] (9 de agosto de 1948).

Matisse quiere [para los vitrales de la capilla] vidrios simples, los necesita llamativos, muy ordinarios, en tanto que las muestras que le dieron eran de un material hermoso y demasiado aterciopelado: "Los refinamientos los voy a poner yo y han de darse por las relaciones" (7 de octubre de 1948).

Matisse: (sesión de dibujo).[12] "En el momento de comenzar los pequeños croquis hechos a pluma atravesaba por un momento de angustia increíble. Lydia le dijo: "Pero, vamos no se ponga tan nervioso". Y él de manera violenta respondió: "No estoy exasperado, pero siento miedo [...]" Le pregunté si siente el mismo miedo cuando dibuja una cara. "Sí, el mismo", respondió. [...] No tiene palabras para hablar de lo "sagrado", pero se ve que lo siente hondamente. Por ejemplo, elimina ciertos dibujos para el Santo Domingo de Vence: "No, éste no", decía, "parece que estuviera rezando. Cuando alguien llegue a él, tiene que hallar un sostén, no un camarada" (7 de octubre de 1948).

* Fragmentos de *Se garder libre*, París, Éditions du Cerf, 1962.

"Camino ahora sobre un terreno purificado", dijo hablando de la diferencia entre Ronsard y la capilla. A Skira le contestó, después de dudar un momento ante la pregunta de este último: "Entonces, ¿usted no hará mas jóvenes doncellas?": "Yo espero que sí".

[...] Sobre las correcciones que Perret proponía para la arquitectura [de la capilla]: "No puedo. Desde el momento en que se quiera cambiar el mínimo detalle de lo que hago, siento de pronto que eso se desprende de mí. Se acabó, ya no me interesa más. Entonces no importa quién pueda hacerlo, no vale la pena que ése sea yo" (25-30 de noviembre de 1948).

"Necesito estar tan compenetrado, tan impregnado, de mi tema como para poder dibujarlo a ojos cerrados." Tiempo después dijo: "Es necesario que pueda llegar a dibujarlo (se trata del *Camino de la Cruz*)[13] con los ojos vendados". [...] Estaba tan identificado con la grandeza de lo que iba a representar que no tenía necesidad de controlarse: "Eso sale naturalmente de mí, de manera que el signo en sí mismo es noble". (Diciembre de 1948).

"Mi trabajo consiste en embeberme de las cosas. Y luego lo que es, surge" (3 de febrero de 1949).

Cuando Matisse abandona por segunda vez el gran cartón del vitral de Vence que está situado detrás del altar [...], no tiene ninguna idea clara en la cabeza, no sabe qué va a hacer. Yo le pregunté cómo iba a proceder. Me dijo: "Probablemente voy a poner una mancha de color, y luego todo crecerá". Insiste siempre y con firmeza (pero como un obrero, en absoluto de manera sistemática sobre "esa unidad viviente y vital, orgánica, de la obra de arte en gestación". (Febrero de 1949)

"Le dije a Picasso: 'Sí, yo digo mi plegaria y usted. también, y lo sabe muy bien: cuando todo va mal nos refugiamos en la plegaria para encontrar de nuevo aquel clima de nuestra prime-

ra comunión. Y usted también lo hace'. Y no me dijo que no."

Esos dibujos tienen que salir necesariamente del corazón". (29 de marzo de 1949).

Rehízo ayer todo el panel de la Virgen: a las flores en forma de cruz se las ve hermosas, pero me parece que antes la Virgen estaba mejor.

Al hablar de la ejecución definitiva sobre cerámica le dije riéndome: "Estoy seguro de que esto va a sér una cosa diferente". Y me respondió con vivacidad: "En absoluto, no va a ser otra cosa. Es como una plegaria, que mejora cada vez que uno la dice. Nunca pude hacer las cosas que no sintiera íntimamente. Estas flores estaban en mí desde hace años, yo las había observado en Vence en los canteros del jardín". (16 de agosto de 1949).

Hablamos mucho tiempo del manto de los caballeros del Espíritu Santo [...] cuyo recuerdo, después de treinta años, reaparecía en el vitral de Vence. Matisse me dijo: "Estoy hecho de todo lo que he visto". (28 de agosto de 1949).

"Quise crear un espacio espiritual en un local reducido". Su idea es: un espacio infinito[14] ... Además, eso que me venido repitiendo desde los comienzos, hace tres años: "Diga usted que la coronación de toda mi carrera"[15] (8 de septiembre de 1949).

Sobre la capilla me dijo: "Creé un espacio religioso". (17 de julio de 1951)

"Es necesario que eso surja en mí, como una planta en la tierra." Esa mañana Matisse insistió sobre la unidad de sentimiento que enlaza toda su obra, sobre el sentimiento *religioso* con el cual siempre ha pintado. "Incluso las odaliscas." (29 de diciembre de 1949).

Matisse te dijo a Picasso: "En el fondo, Picasso, no hace falta que nos pasemos de listos. Usted es como yo: lo que

queremos encontrar en arte es el clima de nuestra primera comunión". (abril de 1950)

Le comenté a propósito de la Capilla: "Usted puede estar orgulloso". Y me contestó: "Estoy contento, pero jamás he estado orgulloso de lo que he hecho. Cada vez que hice todo lo que pude con mis dedos, algo vino a terminarlo, algo que no dependía de mí, que venía de más allá. Hay que hacer todo lo que se pueda y en el momento en que todo esté acabado, alguna influencia celeste[16] pone el punto final... Pero eso ilo servirá para la oportunidad que viene, Tenga confianza, avance, que eso vendrá en el camino".

[...] Debo aclarar que, como me lo dijo él mismo, desde hace un tiempo llora ante la más mínima emoción. "No me hagan caso", dice, "es la debilidad física." Por ejemplo, cuando la madre Inés le agradeció todo lo que hacía para la capilla, Matisse respondió: "No me lo agradezca, no tengo derecho a ese agradecimiento, no hecho sino cumplir con mi deber: estuve forzado, y algo me impulsó... Y sus ojos se llenaron de lágrimas (23 de junio de 1951).

Destaco estas notas escritas por él para una primera versión de su "Préface pour Vence": "El dibujo *a la antigua*, es decir, consciente de la importancia del acto en sí, el que paraliza todos los sentimientos profundos de las cosas. [...] Reminiscencias del pasado, que implica introducción de elementos aleatorios en el cerebro, que debería conservar una especie de virginidad".

Matisse, al referirse al medallón de cerámica de la Virgen y el Niño, me dijo: "Estoy de tal manera dominado por lo que hay en mí que no le he hecho el sexo al Niño Jesús, Parece una niñita. Espero que no sea chocante" (24 de junio de 1951).

Matisse me dijo en marzo: "Tengo miedo de dormirme: desde el momento en que esté sin defensas, podrían pescarme en falta. Toda mi vida ha sido así". Él entiende que su

lucha como artista está contra lo que amenace la integridad de su visión [...]. "Estoy habitado por cosas que me despiertan y que no se muestran. ¡Qué curioso! Uno es conducido. Uno no conduce. Soy sólo un servidor". (1951)

Matisse me dijo que una mujer de Indochina le comentó que había encontrado en la capilla de Vence la atmósfera religiosa de una pagoda, y como yo le dije que a una cierta altura todo se parece, me respondió: "Pero naturalmente, ya que no hay más que un solo Dios". (17 de febrero de 1952)

El verano pasado Matisse fue a París, a Notre Dame: "Una muchedumbre inmensa —cabezas y más cabezas—, la arquitectura, vitrales, y por momentos las ondas de la música del órgano flotando sobre esas cabezas, todo el espectáculo era impresionante. Cuando salí, me dije: Bueno, frente a todo esto ¿qué es la capilla?... Entonces me dije: es una flor. Nada más que una flor, pero es una flor". (8 de marzo de 1952)

Hablamos de la casulla negra: le comenté que no era una casulla triste sino una casulla de resurrección. Matisse me contestó: "Es lo que tiene que ser, ¿no? La muerte no es el final de todo, es una puerta que se abre". De pronto sus ojos se llenaron de lágrimas. Ayer, de vuelta de Vence en auto, al pasar por la Bahía de los Ángeles, me dijo: "Cuando entro en la capilla siento que estoy todo yo allí; en fin, todo lo que tuve de bueno, lo mejor de mí, aquella época en que era niño, un niño que traté de conservar toda mi vida". (15 de marzo de 1952)

"Soy como el viajero que hizo su valija y espera el tren, sabiendo que la hora de la partida ya se acerca. Hay gente que querría recomenzar su vida. Yo no. Hice lo que tenía que hacer; no querría recomenzar."[17] (20 de junio de 1952)

El padre McGlynn, al ver a Matisse, le preguntó si en el caso de que tuviera que pintar no para religiosas sino para campesinos les pondría ojos y bocas a sus rostros.[18]

"Sí, probablemente." Pero, en ese caso, considera usted que sería tan sincero? "Sí, evidentemente, pero hubiera sido menos expresivo."

Quiero anotar una breve y emocionante confidencia. Matisse me habla de la capilla y me dice: "A esta capilla no fui yo quien la quise. Estuve impulsado a hacerla. Ella me fue impuesta".[...] Me contaba de la angustia que acompañaba en esos últimos tiempos a sus crisis de asma: "En esos momentos ruego, rezo el Padre Nuestro, el Dios Te Salve María, pero al otro día tenía demasiadas penas (preocupaciones de familia, del museo de Cateau) y ya no sabía qué hacer, entonces rogué directamente y dije: *Después de todo, obedecí...* Naturalmente no tuve respuesta, pero a partir de este momento, me alivié y me sentí como liberado". Sus ojos estaban llenos de lágrimas al decirme estas cosas.

Y me dijo enseguida: "Pasé por la vida como un hombre apresurado, acuciado. Un día Picasso me dijo algo muy muy preciso: 'Tenemos que trabajar como obreros'. Pero para la capilla fue distinto, la cosa vino de más allá, de algún lejano lugar que estaba sobre mí".

[1] "No, yo no sabía [que lo lograría tan bien]. No, no exagero. Las emociones a nosotros nos impulsan a crear. El artista trabaja y llega a un estado en que se produce una explosión. Y no puedo decir por qué, en el caso de esta Capilla, los colores se han revelado tan sutiles y armoniosos ("What I want to say", *Time*, 24 de octubre de 1949).

[2] Lydia Delectorskaya (citada por Louis Aragon) recuerda una expresión de Matisse sobre la Capilla de Vence: ¡Se trataba de "hacer juegos malabares con unas hojas de papel de cigarrillos y un bastón" ('Que l'un fût de la chapelle', Aragon, 1971).

[3] "Que todos aquellos que visiten este lugar lo abandonen colmados de felicidad y paz" (Pensamiento citado por Joseph A. Barry, en "Matisse turns to Religious Art", *New York Times Magazine*, 26/12 de 1948).

[4] "Los muros serán blanqueados a la cal, y todas las pinturas serán negras, sobre fondo blanco" (Barry, 1948).

[5] "Observe usted", le dijo Matisse a un periodista de *Time*, "en esta capilla, los colores no existen y sin embargo, existen."

[6] Yo hice algunos de mis grabados después de centenares de dibujos, después del ensayo el conocimiento, y la definición de la forma. Entonces, podía hacerlos a ojos cerrados (Fels, 1929).

[7] Matisse declaraba ya en 1948, protestando ante Joseph Barry por la idea de que al trabajar en un edificio religioso estaba confesando un arrepentimiento de su paganismo juvenil: "A mi modo, siempre canté a la gloria de Dios y a sus creaciones. Yo no he cambiado" (Barry, 1948).

[8] Estas dos primeras frases son también las últimas del fragmento de la entrevista de Matisse con Georges Charbonnier concerniente a *La Danse* de la Bernes Foundation (Cf. supra, pág. 183); los conceptos relativos a la Capilla que transcribimos aquí son en realidad la continuación directa de esa conversación.

[9] "¡Ah! qué problemas tuve con el arquitecto que trabajaba bajo mi dirección. Esta inmensa cruz de hierro que se apoya sobre un techo a la italiana. El hermano Rayssiguier no se decidía a aprobarla... Entonces recurrí a nuestro amigo Perret; Perret vino y por suerte me dio la razón."

[10] Quiero que los que entren en mi capilla se sientan purificados y sin el peso de sus cargas (Couturier, 1951).

[11] Françoise Gilot fue testigo de la siguiente conversación: "Pero, ¿por qué hace usted esas cosas? (repitió Picasso a Matisse). Estaría de acuerdo si usted fuera creyente. Pero en el caso contrario pienso que moralmente usted no tiene derecho". "Para mí, replicó Matisse, todo esto es una obra de arte. Medito y penetro en lo que emprendo. No sé si tengo o no fe. A lo mejor estoy más cerca del budismo. Lo esencial es trabajar en un estado de espíritu muy próximo a la plegaria" (Gilot, 1965).

[12] El padre Couturier posó para los dibujos preparatorios del panel de Santo Domingo de la capilla de Vence.

[13] "Estas cosas habría que saberlas en realidad de memoria como para poder dibujarlas con los ojos vendados" (Couturier, 1951).

[14] El padre Coututier había publicado en la revista *L'Art Sacré* de julio-agosto de 1951, es decir, en vida de Matisse, este comentario relativo a la capilla: Tomar un espacio cerrado, de proporciones reducidas, y conferirle dimensiones infinitas por el solo juego de líneas y de colores (Couturier, 1951). Lydia Delectorskaya (citada en "Que l'un fût de la chapelle", Aragon, 1971) corrige, sin embargo, y con justeza, la constante propensión del padre Couturier a desviar el pensamiento de Matisse de lo "espiritual" a lo "religioso", pasando por "el infinito": "No, en absoluto (escribe Lydia Delectorskaya sobre la noción del espacio infinito). Antes bien, *un espacio espiritual*".

[15] Preocupación honda en el espíritu de Matisse que le decía a Joseph Barry en diciembre de 1948: "Esta capilla será para mí la posibilidad de aplicar las búsquedas y hallazgos hechos a lo largo de mi vida" (Barry, 1948).

[16] Desde 1951, en *L'Art Sacré*, el padre Couturier transcribía estos comentarios de Matisse: "A partir de un momento, no era más yo, era una revelación: yo no tenía sino que darme". En *Se garder libre*, se puede leer con fecha 15 de julio de 1948 comentarios de Matisse sobre sus dibujos para retratos. Se trata de bosquejos muy rápidos: "a partir de un cierto momento es una especie de revelación, no soy más yo. En esos momentos hay un verdadero desdoblamiento de mi personalidad: no sé qué hago, me identifico con mi modelo". Por otro lado el padre Couturier anota con fecha 22 de junio de 1948: "El domingo pasado al dejar escapar el término 'milagroso' ante una tela, Matisse me dijo: 'Es Dios quien guía mi mano; no soy yo el responsable' ". Otra nota del padre Couturier en que cita a Matisse, y que lleva fecha 14 de junio de 1949: "Creo en un Dios que me domina y me impulsa a marchar en tal o cual dirección" (Couturier, 1962). Lydia

Delectorskaya (citada por Aragon) hace sobre este tema la indispensable aclaración: "Era una frase de Matisse que siempre usaba con alguna malicia como respuesta a cumplidos excesivos y convencionales [...]. La palabra Dios en sí misma no tenía peso para Matisse. Matisse culminó su vida como un librepensador. Algo existe sobre nosotros. Alguna cosa. Y en su trabajo consideraba en ciertos momentos que alguno lo sustituía a él, pero ese alguno no era por obligación una divinidad; era simplemente alguien que no era yo. [...] Gente de diferentes grupos quiso convencer al mundo de que con la edad, y por miedo a la muerte, Matisse se convirtió al catolicismo y se ocupó de la capilla para "abrirse las puertas del Paraíso con una llave de oro". No hay nada de eso. Matisse no tenía miedo de morir, sino de sufrir antes de morir, sufrir fisiológicamente. Poco antes de su muerte, las Hermanas de Vence habían insistido en que cumpliera con el precepto pascual. Su rechazo fue categórico: "Lo que tuve que cumplir lo cumplí de la mejor manera que pude, el resto no tiene importancia" (*Que l'un fût de la chapelle*, Aragon, 1971).

[17] Matisse le decía a André Marchand, en 1947: " ¡Ah, qué trabajo apasionante! Es curioso cómo es de corta la vida, ahora que veo lo que tengo que hacer, querría recomenzar, pero una vida de pintor nunca alcanza, el trabajo queda en el camino, lo esencial está en decir bien lo que se tiene que decir" (Marchand, 1947). Y Matisse también le contestó en 1949 a Russell Warren Howe, que le preguntaba qué haría si fuera un joven pintor contemporáneo: "Estaría muy agradecido, dijo sonriendo, pero seriamente, mi vida le dice lo que yo haría. Haría lo que hago. Llego ahora, por decirlo así, al final del camino y no puedo saber exactamente qué haría si estuviera en los comienzos. Ya no soy joven, y es necesaria la juventud para penetrar en el futuro. Si fuera joven haría algo y después de haberlo hecho, sólo después, sabría a qué búsquedas dedicar mi vida. Hoy para un pintor todo es caro: los colores, el material, la vida en sí. Si fuera un pintor joven preferiría un trabajo que significara un sueldo, entonces sería independiente y podría pintar con toda libertad. Mi arte no sufriría. Si yo hiciera mala pintura, decoraría porcelanas de Navidad; ahí sí, mi arte se resentiría, pero si fuera empleado de Banco o changador, por el contrario, haría muy bien el trabajo" (Howe, 1949).

[18] Georges Charbonnier lo interrogó sobre el hecho común en tantos pintores contemporáneos: ¿por qué el anonimato en el rostro humano? Matisse contestó: "¿Es por mí que usted dice eso? ¿Por qué no les pongo ojos y a veces ni boca a mis personajes?... Es porque la cara es anónima. Porque la expresión pesa en todo el cuadro. Los brazos, las piernas, todo eso son líneas que actúan como en una orquesta, un registro, movimientos, timbres diferentes. Si se pintan ojos, nariz, boca, no es de gran utilidad; por el contrario, paraliza la imaginación del espectador y obliga a ver a una persona de cierta forma, concierto parecido, etcétera, mientras que si

uno se plantea líneas, valores, fuerzas, el espíritu del espectador se atreve a entrar en el dédalo de esos elementos múltiples... y entonces... la imaginación queda libre de todo límite!" (Charbonnier, 1960). Matisse le comentaba a Paul Martin, a propósito de esos mismos paneles de la capilla de Vence: "Alcanza con un signo para evocar un rostro, no es en absoluto necesario imponerle a la gente, ojos, boca... hay que dejar el campo libre a la ensoñación del espectador". (Comentarios referidos en "Il mio maestro Henri Matisse", la *Biennale di Venezia*, N° 26, diciembre de 1955).

Mensajes

Me parece estar en una segunda vida*

A Raymond Escholier, 15 de julio de 1940 (desde Saint-Gaudens)[1]

Estoy padeciendo una enteritis resultado de las condiciones en las que viví todo este tiempo, pues estaba habituado a una alimentación tipo régimen. Me quedo en la habitación. Sigo mejor y pienso que en una semana... [...]

(Escholier, 1956)

* Fue durante el verano de 1940 (entonces Matisse encontraba mil dificultades para ir desde Ciboure a Niza y atravesar Saint-Gaudens, Carcassone y Marsella), cuando se manifestaron los primeros síntomas de la afección intestinal que lo llevó después, a los 72 años, en enero de 1941, a ser intervenido quirúrgicamente en Lyon. Mientras se restablecía, como por milagro comenzó a sentir un sentimiento que perdurara hasta el final de su vida, el sentimiento de vivir una sobrevida (según sus propios términos).

"Me parece haber iniciado una segunda vida", le escribe a Marquet, el 16 de enero de 1942. A partir de esa época no sólo conoció la duda fundamental que lo acompañó durante toda su existencia de pintor ("toda mi vida me sentí asustado porque no pintaba como los otros", le confió en septiembre de 1948 al padre Couturier, quien lo cuenta en *Se garder libre*), sino que vivió en un estado de enfermedad que transformó los años por vivir en un verdadero calvario que su arte no puso de manifiesto. Por el contrario, al salir de esta operación vemos al resucitado literalmente volcarse al trabajo, con coraje, con una frescura sin cesar renovada y con un reconocimiento emocionado que hace que surja de fragmentos de correspondencia reunidos aquí un dramático himno a la luz. Su vida de hombre y su vida de artista no son sino una, y Matisse afrontó las últimas pruebas con el trabajo como obsesión y como sacramento en una serena depuración.

A Raymond Escholier, 26 de julio de 1940
(desde Saint-Gaudens)

Pienso volver a Niza dentro de algunos días. [...] Me siento impaciente por estar en mi taller. No he hecho nada desde fines de abril, y ese trabajo que alivia mis días deprimidos me hace falta. Hace tres semanas que me arrastro por las calles de Saint-Gaudens, interesándome en naderías. Está la montaña —hermosísima— pero es siempre la inacción...

(Escholier, 19561)

A Raymond Escholier, 31 de agosto de 1940

Llegué a Niza hace dos días.[...] Mi vuelta ha sido bastante difícil. [...] Evidentemente es bastante duro [retomar la vida con coraje], pero sé algo más, y a cada instante estoy tentado de escuchar una voz que dice "¿Por qué?". Es que la catástrofe no está aún asimilada. Me era más fácil llevar mi espíritu al trabajo en Saint-Gaudens, incluso en San Juan de Luz que aquí, donde me vuelvo a encontrar en lugares en los que conocí la paz exterior.[...] Los trenes estaban imposibles, llegaban repletos a Saint-Gaudens. Fui dos veces a la estación y tuve que volverme al hotel de Saint-Gaudens, que era bastante malo; allí donde días antes había tenido un episodio de enteritis febril. Quedé bloqueado en Carcassone, sin saber cuándo podría salir de allí.[...]

(Escholier, 1956)

A Pierre Matisse, el 1° de septiembre de 1940
(desde Niza)

Puede ser que en otra parte estuviera mejor, más libre, menos aplastado. Cuando estaba en la otra frontera y vi el desfile interminable de personas que se iban, no se me ocu-

rrió ni remotamente la idea de partir. Sin embargo, tengo en mi bolsillo mi pasaporte visado para Brasil. Tenía que partir el 8 de junio vía Módena, para ir a Génova y de allí pasar un mes en Río de Janeiro. Cuando vi los asuntos tan mal, me hice reembolsar el precio del pasaje. De todos modos no habría abandonado el país. Si todo lo que tiene algún valor escapa de la patria, ¿qué quedará de nuestra Francia?

(Schneider, 1970)

A Pierre Matisse, el 11 de octubre de 1940

Con cuidados, mi salud se mantiene y me permite trabajar unas cuatro horas diarias. Cuatro buenas horas. Cuando pienso, me asombra que hace ya un mes y medio que volví a Niza. Porque me aboqué al trabajo cuando llegué, y de manera continuada, con el sentimiento de que el tiempo es precioso. Hay que olvidar los acontecimientos. Y a mí, cada vez que retomo el trabajo, me cuesta mucho encaminarme. Cada reanudación corresponde a un avance en mi comprensión. Y estoy en un momento de extrema importancia en mi camino, por lo que no puedo distraer ninguna fuerza.

(Schneider, 1970)

A Pierre Bonnard, el 17 de octubre de 1940

Le agradezco el ofrecimiento que me hace en el sentido de ayudarme a encontrar alguna cosa pero no quiero abandonar Niza, ni mi taller en el que desde hace dos años estoy tan arraigado. No me veo recomenzando en cualquier otro lugar. No dejaré esta ciudad a menos que esté decididamente obligado. Acaban de proponerme ir a San Francisco a dar clases de pintura en una escuela de arte donde también enseñó Jules Romains pero he rechazado la oferta. Hay mil razones para eso; por otro lado no me veo en absoluto huyendo

de Francia en este momento, aunque no sepa qué me reserva el futuro. ¿Quién sabe acaso algo?

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Pierre Bonnard, el 7 de noviembre de 1940

Deploro [no poder ir a ver a Bonnard], pues tendría necesidad de ver a alguien, y usted es una de esas personas a quienes yo querría ver. Esperemos. Es lo único que tenemos que hacer en este momento. Le agradezco lo que usted me dice de Niza, es lo que supe por la Prefectura. Sin embargo, ya había decidido no moverme de aquí ocurra lo que tenga que ocurrir. Prefiero este camino.

(Matisse-Bonnard 1970)

A Pierre Bonnard, 3 de enero de 1941, desde Niza

[...] Estoy en la clínica San Antonio padeciendo de divertículos en los intestinos.[...] Estoy relativamente mejor y sin fiebre. Sin embargo, creo que quizá sea necesaria una pequeña intervención; cosa de poca importancia. Más o menos como una operación de apéndice. Tenía la intención de ir a pasar algunos días a Cannes, para tener el placer de verlo y cambiar de ambiente. Involuntariamente llegué a mi objetivo, cambié de medio, pero sin tener el placer de verlo.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Charles Camoin, el 6 de enero de 1941

Vi a la enfermera de la cual me hablas y ha tenido una importancia capital y feliz —¡y tan feliz!— en mi aventura. A veces las casualidades felices favorecen a una y a otras cosas.

[...] En lugar de hacerme operar aquí con médicos antipáticos que me hacían desconfiar, me he liberado y me voy mañana a la noche a Lyon; allí, casi con seguridad, me harán esa intervención que no es peligrosa. Espero que me permita superar mis constantes molestias y una cierta malformación congénita del intestino, que un día u otro pueden provocarme una oclusión en un momento en que no haya ya remedio.[...] Te tendré al corriente de lo que me suceda para bien o para mal.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Pierre Bonnard, 10 de enero de 1941 (Lyon)

Me evadí de los médicos de Niza. [...] Ahora estoy rodeado por otros, más simpáticos, excelente espíritu, que me han pintado la intervención quirúrgica con trazos simples, sin peligros reales de acuerdo con mi buen estado físico. Acepté el planteamiento y espero que de una vez acabe. Nunca creí que en un instante semejante yo podía estar tan sereno.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Raymond Escholier, 15 de enero de 1941

Por el momento estoy en la clínica du Parc, en el bulevar des Belges, debido a una intervención de poca importancia y sin peligro. La operación tendrá lugar mañana.

(Escholier, 1956)

A Pierre Bonnard, 1° de marzo de 1941
(siempre desde Lyon)

Unas palabras (todo lo que puedo hacer) para anunciarle que estoy en plena convalecencia (los médicos están sor-

prendidos de mi restablecimiento). Pensar que estuve tan cerca de la muerte. Me levanto, camino solo, sin bastón (sólo 100 m). Con lo de la operación me han zarandeado de lo lindo. Salí del trance como por milagro, eso dicen al menos. Tanto mejor, ya nos veremos.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A André Rouveyre, 6 de marzo de 1941

Mi convalecencia continúa de manera satisfactoria, según mis médicos. Yo no la siento tan rápida. Todavía no he retomado mis fuerzas y estoy cansado, aunque a mis pantorrillas se las ve sorprendentemente más llenas. Creo que mi cerebro recupera su actividad, y tengo aún los años de trabajo[2] futuro por los cuales tanto quise salir de esta maldita aventura. No sé aún con exactitud cuándo volveré a Niza; calculemos diez días, quiero volver bien tranquilo con la seguridad absoluta de mi situación.

A Charles Camoin, 17 de marzo de 1941

Hoy se cumplen sesenta días de mi operación. Estoy en cama, acostado. Hoy apoyé los pies durante diez minutos en el piso, pero sin levantarme. No hago sino dar vueltas. Debes de estar asombrado. Es que a pesar de que mi convalecencia andaba muy bien [...], un accidente posoperatorio que no tenía nada que ver con la operación, que también anduvo bien, me abatió a los 46 días y me obligó a la inmovilidad. Es algo circulatorio. Una especie de embolia. Fueron vanos días de sufrimiento, y tuve que recurrir a una enorme paciencia para permanecer acostado. No es difícil, ya que estoy débil y no puedo hacer otra cosa. No me salvo de esto. Eso sí, le saco provecho a la vida. A diario retomo y de a poco mi movilidad[...] La primavera está allí y me va a ayudar.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Pierre Bonnard, 31 de marzo de 1941

Salgo de la clínica mañana, a menos que... Estoy muy bien y no tengo nada que temer. Pero "gato escaldado huye del agua fría". Estoy releyendo una larga carta que le escribí el 21 de marzo: en verdad es bastante deshilvanada, pues fue escrita después de una recaída que había sobrevenido 19 días antes (el 2° día posterior a la operación) y de la que todavía no me he recuperado totalmente, aún sigo un poco aplastado. Esas recaídas en medicina se llaman infartos [...] Hay que permanecer inmóvil y esperar, con una espada de Damocles, a la que uno se acostumbra[...] Todas estas fantasías me han hecho guardar cama por espacio de tres meses, que soporté pues estaba interesado en mi restablecimiento y no morir.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Pierre Bonnard, 1° de abril de 1941

No le pude decir en mi carta de ayer cómo comparto con usted el dolor que han vivido ante la muerte de su querido hermano. Lo supe por una carta del 4 de marzo, y fue precisamente el 3 el día cuando sufrí mi último infarto, tan brutal que estuve varios días con la vida en un hilo. En esos momentos, las noticias casi no me llegaban. Fue hoy, leyendo o releyendo la correspondencia, que encontré esa carta del 4 de marzo y ahí me enteré de la noticia. A nuestra edad, mi querido amigo, hay que aceptar, con toda la filosofía posible, La muerte de nuestros seres queridos que van a su destino fatal, y agradecer la suerte de vivir y llegar al día de hoy. Rodin decía que se tenían que conjugar una cantidad de circunstancias excepcionales para que un hombre llegara a los 70 años y poder aún tener la felicidad de seguir y perseguir apasionadamente lo que amó. Usted y yo somos favoritos del destino y de la suerte, no lo olvidemos[...] Yo fui varias veces al parque, que está todo florecido. Hay unos invernaderos extraordinarios. En uno hay camelias, que es una flor que

siempre encontré tontona por su forma, pero allí son una hermosura las variedades de matices rosados y tan delicados unos y otros. Es un espectáculo enternecedor. Incluso ciertas especies simples son interesantes por su forma, por ejemplo, las eglantinas.[...] Hasta tanto pueda caminar a mi gusto, alquilé una silla de ruedas y me hago llevar donde yo quiera. Eso me da un aspecto de inválido que apena a quienes me ven. Pero yo sé a qué atenerme. Hace unos días se produjo un embotellamiento de vehículos en la calle. El público estaba ansioso porque me veían en medio del tumulto. Me puse de pie con relativa comodidad y ayudado por mi bastón, subí fácilmente a la acera ante el asombro de un grupo de curiosos, un tanto amoscados. Yo me divierto según las circunstancias, como usted ve.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A André Rouveyre, 2 de abril de 1941

Ayer salí de la clínica de Lyon, después de haber estado internado tres meses. Tuve que pasar por una operación quirúrgica importante y una secuela de operaciones menores debido a obstrucciones intestinales. Las pasé todas, ¡pero qué de sufrimientos! A la vez fui siguiendo la situación, yo al borde de la muerte, los cirujanos llegando al límite de su ciencia para salvarme la vida, mi hija y mi secretaria deshechas y las enfermeras mirando desde fuera todo ese drama. Me acuerdo que en un momento tenía 40° de fiebre; era un pequeño intervalo dentro del panorama de sufrimiento espantoso, y me dije: "¿Preferirías una tumba fría a esto?" (Yo tenía conciencia de la gravedad de mi estado; incluso le pedía a mi hija que no me dejara ir hacia la oscuridad de esa noche.) Y bien convencido, ante esa pregunta me contesté: ¡No, yo prefiero sufrir, pero estar aquí. ¡LA VIDA! Todavía no me siento bien del todo, y para no perder contacto con mis médicos, estoy en el hotel en Lyon, en el que me quedaré un par de días. El hotel está sobre el Ródano. Desde la ventana

de mi cuarto, que está en el primer piso, veo a través de los troncos y las ramas de los árboles, que son una variedad de sauce, correr el agua abundante de la primavera con sus remolinos y su color desigual, como mi espíritu y mi cuerpo en refacción.

A André Rouveyre, 13 de abril de 1941

¡Te comenté que las monjas enfermeras de la clínica me llaman el resucitado? ¡Hasta dónde llegué! Sólo hoy vuelvo a caminar. Mis piernas flojas no me sostenían. Flotaban como banderas. Pensé que nunca más estaría de pie. [...] La desesperación es inútil y perjudicial.

A Raymond Escholier, 20 de abril de 1941

Abandoné hace dos semanas la clínica donde estuve internado desde comienzos de año; fueron tres meses. Fue un porrazo y no una leve intervención como yo le había escrito para hacer menos bulla. Fui operado de una oclusión intestinal. Sufrí mucho, pero me siento mejor que antes. Podía haber muerto como una rata en una trampa cuando en Saint-Gaudens un simpático y sólido médico de la familia Foch no veía lo que yo tenía. En fin, ahora ya todo va bien. Me quedé unas semanas en el hotel antes de volver a Niza, pero espero llegar allí para fines de esta semana. [...] Las cosas parecería que van a ir mejor. Me he prohibido a mí mismo pensar lo que imaginaba hace unos días y no preocuparme en este período de vida suplementaria que me ha acordado la Providencia. Las religiosas de la clínica me llaman ¡"el resucitado"! Estoy bien. Como por cuatro lo que quiero y lo digiero perfectamente. He recuperado mis fuerzas. Vamos a ver qué me va a ofrecer el trabajo cuando esté definitivamente restablecido. [3]

(Escholier, 1956)

A André Rouveyre, 16 de mayo de 1941 (aún desde Lyon)

Mi convalecencia anda bien. Por momentos es pasable, pero hay momentos que son penosos, Entonces, me quejo constantemente, porque esto ya es suficiente: ¡quiero morirme! para qué vivir así. Es una villanía. ¡Ah! si fuera un simple burgués, cómo todo habría acabado rápido. Mi secretaria, que me cuida, y con qué devoción, se asustaba con esos lamentos al principio; ahora ya está acostumbrada. También debo decirle que yo tampoco me asusto más. Pero en el momento en que me quejo, y lo hago con sinceridad, esas quejas me dan una sensación de alivio. No le he contado las que pasé en medio de curaciones dolorosas, muy dolorosas y frecuentes. En momentos de calma me decía: "¿Preferiría estar muerto que estar así?". Y enseguida veía una tumba oscura, sombreada, sin puerta (no había ataúd, pero yo sentía como tal las paredes de mi cuarto). "¡No! yo prefiero estar vivo. VIVIR". Ahora que estoy mejor, tengo un apetito monstruo.[...] Adoro las flores y los brotes de los árboles que están ante mi ventana y que se destacan sobre el agua del Ródano, el hermoso sol de la mañana, la dulzura del cielo. Tengo miedo de encontrar al de Niza un poco brutal, y estoy contento de vivir. Espero el trabajo, el verdadero, el mío: ¿estaré a la altura de él? Me exige un esfuerzo grande. Lo me hace a veces la vida infernal es el uso de una faja difícil de acomodar bien y que me molesta mucho.

A Albert Marquet, 22 de mayo de 1941

Abandono esta noche Lyon y me voy a Niza —de donde salí el 8 de enero— (90 días de clínica y dos meses de hotel con gripe). En fin, vuelvo de pie, y con necesidad de retomar pronto mi trabajo.

A André Rouveyre, 24 de mayo de 1941 (desde Niza)

¡Arriba los corazones! ¿Para qué sirve analizar las penas que uno tiene? Sólo se consigue aumentarlas.

A Pierre Bonnard, 25 de mayo de 1941

Estoy en Niza desde el viernes a mediodía y muy contento de haber dejado Lyon, ya que el clima no me convenía, pues era muy húmedo y muy frío.[...] Para mí, sólo ahora comienza la convalecencia, pues después de la operación estuve cansado y la gripe que me retuvo dos meses en el hotel me cansó más todavía. Ahora me siento bien, pero tengo que fortalecerme. La cosa va a andar, pues tengo buen apetito,

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Raymond Escholier (sin fecha)

Al fin en Niza donde tengo necesidad de retomar mi equilibrio.[...] Espero no quedar sin noticias suyas. Es bueno, un momento así, no sentirse tan solo. También yo me propongo escribirle aunque sea unas pocas palabras a medida que vaya mejorando.

(Escholier, 1956)

A André Rouveyre, 26 de mayo de 1941

Mis noches mejoran y me siento más fuerte. Estoy tomando contacto con mis cosas y querría que ellas me aceptaran para poder dedicarme al trabajo.

A André Rouveyre, 23 de junio de 1941

Acabo de tener una pequeña recaída, pero sin importancia,[...] Estaba trabajando lleno de optimismo, y esta interrupción trae consigo una leve sombra. El contratiempo en sí no tiene relación con mi problema de este invierno. Es algo pulmonar, entre una congestión y una bronquitis, pero no

de cuidado. El médico me dijo que si yo hubiera tenido veinte años no me habría hecho caso, pero que a mi edad hay que tomar recaudos. ¡A mi edad! Ay, Dios, ¿qué hay que hacer para no olvidarse de la edad?

A André Rouveyre, 27 de junio de 1941

Sigo bien y mis dificultades van desapareciendo. Tengo, bueno no yo, sino mi humanidad física, una especial atracción por los pneumococos desde hace ya años, y debo tratar de interrumpir, si es posible, cualquier contacto que aumente el coqueteo. En esta oportunidad, según el médico, se podía haber llegado a la boda con mayúscula, y fue este viejo servidor quien se opuso a ella[...] Hice una tortilla con lonjas de tocino ahumado y tomates, que componía, sobre la mesa y dentro de la sartén de hierro negro, un cuadro estupendo, mezcla de rústico y real.

A Charles Camoin, 27 de junio de 1941

Tu sabrosa carta me ha producido un gran placer y no quiero tardar más en responderte. Desde que la recibí tuve que pasarme ocho días en cama por una pequeña molestia pulmonar sin importancia; pero había que cuidarla y no dejarla avanzar. Una especie de bronquitis-congestión que paso desde hace unos días. Retomé el trabajo pero cuidándome. Sin embargo, desde mi vuelta de Lyon me he portado bien y he economizado mis fuerzas para no tener el fastidio de una convalecencia vacía. Preferí ponerme a trabajar lo antes posible y pude hacer una sesión de tres horas todos los jueves levantándome a mediodía. Continúo[...]

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 8 de agosto de 1941

Te pido disculpas, pero hay momentos en que me siento incapaz de escribir dos líneas, por ejemplo, ahora.[...] Mi cabeza está llena de ideas de trabajo que me, incapacitan para cualquier otra cosa[4] [...] ¡Estoy tan bien de salud que me da miedo! ¿Qué me estará esperando?

A Albert Marquet, 8 de agosto de 1941

Para mí, creo que ando muy bien. La intervención me rejuveneció, y después de todo hasta la bendigo. ¡Estoy trabajando duro! ¿Como un siervo? No, como un buey, mejor.[...] Ves, mi querido propietario rural, que envejezco; ¡y me complazco con el pasado! Como ves, no pido mucho. Fue como con la operación, el recuerdo en el espíritu no es desagradable, y el presente, después de todo, tampoco es desagradable. Cuando tengo, me doy el gusto de comer lo que quiero.

A Albert Marquet, 21 de septiembre de 1941

Estoy sintiéndome cada vez mejor, y también trabajo.

A André Rouveyre, 23 de octubre de 1941

Si no pude ir a Cannes es porque no conseguí desembarazarme de mi principal obligación, que está en mi taller. Para mí era una verdadera alegría poder ir tres días a distraerme, estar contigo y ahora me doy cuenta de que no me siento capaz de planear nada que no esté dentro de mis manías habituales y me creo seguro mientras trabajo (considero que será hasta la chochez); cuántos buenos momentos me perdí, sin embargo.

(Schneider,[5] 1970)

A Albert Marquet, 16 de enero de 1942

Mi salud sigue bien.[...] Verdaderamente, bromas aparte, bendigo mi terrible operación que me rejuveneció y me transformó en filósofo, lo que significa que no me importa lo pasado, y que no voy a empañar este tiempo extra que me ha sido dado. Me había preparado tanto para irme de esta vida que me parece vivir una segunda existencia.[...] Ayer hizo un año que me desperté en Lyon en mi lecho de operado. Cuando tres meses después yo me levantaba, las hermanitas enfermeras me llamaban el resucitado. ¡Viva la vida! ¡Y... las papas fritas! Ya soy mayor.

A Pierre Bonnard, 23 de febrero de 1942

Deseo que haya vuelto al trabajo que, con seguridad, va a aliviar su aburrimiento.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Albert Marquet, 3 de marzo de 1942

Como tú, también yo trabajo regularmente, siempre que no me lo impida un resfrío como en este momento. [...] En Niza se ve la primavera: el tiempo es estupendo y los almendros y las mimosas están florecidos.

A Albert Marquet, 24 de agosto de 1942

Sus cartas me traen tanto, sobre todo ahora que llevo una vida casi solitaria; la mayor parte del tiempo en cama, me levanto a las dos de la tarde para la sesión de pintura de la tarde, me recuesto enseguida. Y todo esto para evitar la operación [6] de la que me salvó en parte su amigo Gutmann. Por cuánto tiempo me iré salvando, no sé, depende de ese pe-

queño cálculo que no sólo no tendría que existir, sino que no se queda en su lugar y se desplaza. Espero que los médicos sepan más que yo. Con todo, la piedrita aún no está localizada. [...] No crea que estoy triste, sin embargo. ¿Los deseos insatisfechos no son los mejores excitantes de la vida?

A Marie Dormoy, 1° de septiembre de 1942

[...] El trabajo continúa entre dos crisis.

(*Un personnage nommé La Douleur*, Aragon. 1971)

A André Rouveyre, 4 de septiembre de 1942

Desde que nos vimos por última vez, he sufrido mucho, pero, sin embargo, tenía a mi lado una filosofía para soportar mi sufrimiento. Hace unos días que me he dejado apesadumbrar por tormentos que no debieran concernirme. He dado y tengo que dar mi vida a una cosa esencial para la que fui hecho y que puede producir un poco de felicidad a la gran familia, la más grande familia espiritual.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 8 de noviembre de 1942

Hoy domingo me levanto por segunda vez. ¡Qué bien se está en la cama cuando se ha adquirido el hábito! Me quedé sentado dos horas en un sillón, en mi taller delante de las telas, que son el comienzo de mi esfuerzo interrumpido. En realidad, ante tantas pruebas tengo que ser fatalista, pues en absoluto me he desanimado y voy a tratar de reforzar esa salud que poco a poco vuelve, para reponerme totalmente.

A Charles Camoin, 3 de enero de 1943

Mi salud continúa siendo relativamente buena, pero vaya uno a saber qué me espera mañana o la próxima hora. Con la guerra, para colmo. Yo trabajo.

(Matisse-Camoin, 1971)

Comentarios aportados por Louis Gillet, en febrero de 1943

Todo es nuevo, todo es fresco como si el mundo acabara de nacer. Una flor, una hoja, una piedrita, todo brilla, todo está lustrado, barnizado parece ¡usted no se puede imaginar cuánta hermosura! Me digo a veces que profanamos la vida: obligados a mirar cosas, no las vemos. Sólo les dedicamos sentidos embotados. Ya no sentimos más. Estamos hastiados. Yo me digo siempre que, para gozar, sería sabio privarse de cosas. Habría que comenzar por el renunciamiento, imponerse de vez en cuando una cura de abstención. Turner vivía en un cuarto y cada ocho días hacía abrir bruscamente las ventanas, y entonces, para él, ¡qué incandescencias! ¡qué deslumbramientos! ¡qué joyería!

A mí me impresionó el ejemplo del viejo Renoir. Yo iba a verlo a Cagnes. En los últimos años de su vida sólo era un saco de dolores. Lo llevaban a un sillón y allí caía como un peso muerto. Tenía las manos vendadas, los dedos deformados y torcidos como raíces, era esa terrible gota que le impedía sostener un pincel. Durante las curas, le acercaban a esas manos el mango de un pincel y los primeros contactos y movimientos eran tan dolorosos que le arrancaban una mueca. Al cabo de media hora, cuando ya se iba acostumbrando, el muerto resucitaba: jamás he visto a un hombre tan feliz. Al ver eso, me prometía a mi vez que citando me tocara algo semejante no iba a ser un cobarde.

(Extracto de "L'Allongé-Une visite a Henri Matisse", *Candide*, 24 de febrero de 1943)

A Louis Aragon, 22 de agosto de 1943 (desde Vence)

Estoy en Vence desde hace un mes y medio, y muy bien desde todo punto de vista.[...] Ese largo viaje que hice en menos de una hora hace que todo me parezca lejos de Niza y que sitúe en este medio todos mis recuerdos de Tahití. Esta mañana, cuando me paseaba por la acera de mi casa, veía esas chicas, mujeres y hombres que corrían en bicicleta hacia el mercado. Creía que estaba en Tahití a la hora de la feria. Cuando sopla la brisa me trae el olor de hojas y hierbas quemadas que me hacen sentir en el bosque de las islas, y además, yo soy un elefante, con la idea de que soy dueño de mi suerte y con una predisposición espiritual en que creo ser capaz de encontrar que nada tiene importancia para mí, salvo la conclusión de [estos] años de trabajo, para la cual estoy tan capacitado.

(*Un personnage nommé La Douleur*, Aragon, 1971)

A Charles Camoin, 2 de febrero de 1944

¿Quieres darme una mano para que pueda despejar esto? El mañana ¿de que estará hecho? ¿Dónde estarán mis restos? Mi mano derecha en una mimosa, el pie izquierdo en el bonito estanque del jardín y el resto, quién sabe dónde... Las ciruelas en el peral y quizá mi corazón en las flores. ¡Hi! ¡Hi! ¡Hi!

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 24 de marzo de 1944
(siempre desde Vence)

Te mando estas líneas amistosas aunque no tenga muchas cosas alegres que contarte ni una razón especial para descargar tristeza momentánea. La cosa no está absolutamente mal,

pero se espera que algo venga del horizonte, y eso acaba por pesar. Trabajo para que el tiempo pase más rápido. Pero, por otra parte, cuántas veces hemos trabajado, incluso a pesar de que había tantas cosas para desear, y se seguía y se marchaba.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 28 de abril de 1944

Escríbeme pronto y dime que todo anda bien para ti y familia. Aquí vivimos una atmósfera de inquietud, sigo en mi espera, trabajando. ¿Qué drama vivimos nosotros?

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 5 de mayo de 1944

Acabo de pasar, personalmente, por la más grande sacudida de mi vida, y creo que la superaré gracias al trabajo: mi mujer y mi hija han sido arrestadas por separado y llevadas a sitios diferentes. Eso lo supe dos días después sin otros detalles, y de ahí en adelante ninguna noticia. No sé si alguien se ocupará de ellas. Es muy delicado, en este momento tan comprometedor. [...] No sé cómo estarán, qué tendrán o qué les faltará. Y yo, desde aquí, no puedo hacer nada. [...] Si estuviera en París iría a buscar no sé a quién, pero sólo yo podría hacer eso. ¡Qué dura la vida!

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin (sin fecha)

Sobre el tema de mi mujer y de Margarita, te puedes imaginar lo que he sufrido, sobre todo ahora que estoy sin

noticias. Me quiero volcar con fuerza hacia la esperanza de que la situación mejore, pero quisiera no dejar volar mí imaginación. Tengo que trabajar mucho para calmarla. Me prohíbo pensar e insistir sobre el tema para que la vida sea posible.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 26 de junio de 1944

Viejo amigo, qué dura es la vida. [...] Espero que tú trabajes todavía. Yo estoy demasiado inquieto como para poder hacerlo con seriedad.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 23 de julio de 1944

Probablemente sabrás que mi pobre mujer fue condenada a seis meses. Tengo la esperanza de que los tres meses de prisión preventiva le hayan sido computados dentro de la pena. Mme. Matisse, la impetuosa y gentil compañera de los partidos de dominó en Tánger. ¿Recuerdas esos momentos como buenos momentos? [...] Por mi parte, yo creía haber pasado por todas las pruebas posibles, sufrimientos físicos y morales. Pues, ¡no! Tenía aspirar este último trago. No quiero ni pensar en Margarita, de quien no sé nada. No se sabe incluso dónde está. Estoy deshecho. Desde hace tres meses, para soportar tanta angustia, trabajo lo más que puedo. Estoy agotado, en cama desde hace una semana, el hígado mal y temiendo una complicación por el lado de la vesícula, esa que hace un año me llevó a las puertas de una operación que yo no habría podido soportar. He aquí mi querido y viejo amigo el panorama en medio del cual, o tal vez, a pesar del cual, tengo que pintar y dibujar con serenidad. [...] Si en medio de todo uno no puede reír, cosa difícil, al menos hay

que saber soportar. En un libro nuevo sobre Charles Louis Philippe, leo: "Cerca de un portapipas que tenía diez pipas [...] había un cartel con este pensamiento de Dostoievsky: "Aquel a quien le ha sido dado sufrir más, es porque es digno de sufrir más". Nuestro padre Moreau también nos ofrecía palabras de consuelo: "Cuanto mayores sean las cargas en la vida, mayores serán las fuerzas que os dará Dios para soportarlas".

Esto ayuda. En fin, mi viejo amigo Camoin, gracias, siempre gracias por haber acudido tan rápido a mi llamado. Una vieja amistad es todavía una de las más hermosas cosas de la vida.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 6 de septiembre de 1944

Aquí estamos liberados desde el 27 (de agosto). Todo ha ido pasando para mejor. Vence fue protegida. [...] No sé todavía qué ha sido de mi mujer, que estaba por cumplir su condena y mi hija, con condena pendiente en la prisión departamental de Rennes (Matisse-Camoin, 1971). Hace tiempo que escribí a la Cruz Roja suiza; lo hice apenas supe de la liberación de la ciudad de Rennes y envié un poder a una señora que está en la Cruz Roja de Rennes que me había hecho llegar una nota diciéndome que Margarita estaba allí. Todo esto ocurría en medio de combates, nunca hay seguridad completa de que los mensajes lleguen.[...] Continué trabajando mientras ocurrían todas estas cosas extraordinarias. En el fondo. qué cosa mejor podía haber hecho yo?

(Escholier, 1956)

A André Rouveyre (sin fecha)

Mi mujer está liberada[...]. Mi hija aún no sé dónde está. Fue llevada a la región de Belfort con un grupo de prisione-

ros políticos. Se cree que la deportaron o la van a deportar a Alemania.

A André Rouveyre, 3 de octubre de 1944

Me falta siempre tiempo y tengo la idea fija de que no me va a ser posible terminar el esfuerzo de toda mi vida precisamente por falta de tiempo. Es lo que me atribula y que me impide distraerme de eso que persigo. Estoy constantemente en el trabajo o preparando sesiones. Desgraciadamente no puedo contar con más de dos horas diarias de trabajo efectivo.[7]

(Schneider, 1970)

A Charles Camoin, 7 de octubre de 1944

Gracias por tu carta donde me anuncias una noticia tan extraordinaria.[8] Espero que después de verla, y que tengas más detalles, me escribas comunicándomelos. Después de esto, todo va bien.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 16 de noviembre de 1944

Tú has debido ver a Margarita. ¿Qué puedes contarme? Sabes lo que es ser padre, ya que felizmente tú eres padre. Ya sé lo que ha sufrido con esos brutos, debe de ser más aún de lo que ella me ha dicho.

(Matisse-Camoin, 1971)

A André Rouveyre, 25 de enero de 1945

Estoy en medio del torbellino angustiante de los recuerdos del cautiverio de mi hija. Estoy anonadado.

A André Rouveyre, sin fecha

Estoy de tal manera aniquilado por todo lo que le oigo a mi hija desde que llegó que no te he podido escribir una sola palabra.

A Louis Aragon, 7 de febrero de 1945

He quedado profundamente afectado por la visita de mi hija. Conversaciones mano a mano con ella por espacio de dos semanas me han hecho vivir la vida en prisión, todo lo que ha sufrido ella y los horrores que la rodeaban. ¡Qué libro para un Dostoievsky!

(Aragon, 1971)

A André Rouveyre, 30 de marzo de 1945

Que mi supervivencia, según me lo aseguras, se dé a través de mis obras, yo también lo deseo (pero sólo después de una vida entera de trabajador acosado por la prisa de poner orden [9] en un espíritu naturalmente caótico para poder finalmente cantar como un niño que sigue los entusiasmos de su corazón allá en lo alto de la montaña escalada) pero ni lo pienso, pues yo ya arrojé la pelota lo mejor que pude, y no puedo saber si caerá sobre la tierra, o sobre el mar, o a un precipicio de donde nada vuelve.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 12 de enero de 1946

Renuncio incluso a trabajar esta tarde, y sin embargo es el único momento que vale la pena de ser vivido. De pronto, la muerte súbita.

A André Rouveyre, junio de 1946

Si estás libre ¿quieres venir a verme una media hora a las once de la mañana? Perdóname todos limites que te impongo, pero sabes que tengo mi programa de trabajo y sobre él me apoyo. Mi trabajo me sostiene.[10]

A André Rouveyre, 8 de agosto de 1946

Me alegra lo que me dices sobre tus dibujos: adelante, no te detengas y capta ese empuje hacia la inspiración que te posee. Si yo no estuviera constantemente en ese estado, no haría nada bueno. Es el fuego sagrado que domina con fuerza las entrañas; bravo por ti.

A André Rouveyre, en abril de 1947

Me enveneno aquí; o mejor dicho, no vivo. No disfruto de los hermosos árboles, sobre todo los olivares que dejé con tristeza, preguntándome si los vería alguna vez de nuevo. No los he vuelto a ver, o mejor no me he reencontrado ante ellos. Por ejemplo, ese grupo de troncos gruesos que estaba sobre la terraza a la altura del umbral, de mi puerta de entrada, los dejé como los había visto siempre, como los miembros inferiores de un mamut. Hoy sólo veo olivos, unos un poco más grandes que otros, pero nada más. La imagen no se me impone más, parecería que el objeto en sí, solo, no cuenta nada sobre mí. El encanto se esfumó durante los diez meses pasados en París. ¿Volveré a Niza? Tal vez.

A André Rouveyre, 21 de abril de 1947

Hace casi un año que abandoné mis hábitos familiares en este lugar. ¿Creerías que algo se quebró? El encantamiento parecería haber pasado. Estoy transformando mi taller, y quiero darle un aspecto nuevo para tratar de encajar de nuevo en él. Ya que volveré a Niza, espero que se dé la unión.

A André Rouveyre, en abril de 1947

Volví ayer de Saint-Jean-Cap-Ferrat. Me hizo bien y he vuelto a encontrar en mi casa relaciones de espacio entre los objetos, cosa que me interesa.

A André Rouveyre, 1° de mayo de 1947

He descubierto esta mañana por qué me encontraba tan solo en Vence, cuando llegué: los árboles habían sido podados. Cuando digo podados podría decir deshonrados. Y así fue como todos los plátanos de las avenidas han quedado reducidos a esto [11] y todavía mi torpe dibujo puede pasar como la evocación de una mano, pero desde ya que los plátanos de aquí no tienen ningún parecido con los que nosotros conocemos. [...] Para no quedar atrás, Stark hizo lo mismo con sus olivos. Madame y M. Olivier gritan "¡Camarada!",[12] No más dulce sombra. ¿Qué es un jardín sin ramas ni sombras? Todavía Stark no descarnó las grandes palmeras que están ante mi ventana, no sé por qué. Entonces yo, refugiándome en casa, empecé dos telas con flores que me sumergen en pleno problema de color. En síntesis, la continuación de mi camino. Fue al salir de una sesión de pintura en donde había creado un pequeño universo coherente, cuando llegué al jardín y descubrí la lapidación de esos pobres árboles de Vence.

A André Rouveyre, 4 de julio de 1947

Hoy, que fue un día terriblemente cansador, con un calor pesado que anuncia tormenta, no pude trabajar y me sentí viejo. Es triste sentir la fuerza de la naturaleza y no poder incorporarse a ella. [13]

A André Rouveyre, 15 de julio de 1947

[...] Este gran consuelo se me va de las manos. Mi trabajo está ahí, felizmente, y paso momentos de ardientes contactos conmigo mismo. Progreso a diario. No se puede tener todo.

A André Rouveyre, 22 de julio de 1947

En el momento en que iba a escribirte para desahogar un poco mi melancolía, sentado en la terraza, echo una mirada a lo que me rodea y es todo tan azul en este atardecer (son las seis) que me siento calmado. [...] En fin, yo me digo a mí mismo que tú, en tu bosque, estás más tranquilo que yo. Yo querría regresar a un lugar lejos de todo, y solo trabajar en el cuadro que esté haciendo en ese momento.

A André Rouveyre, 31 de diciembre de 1947

Espero llegar esta noche a las ocho para cerrar mis 78 plomos. Aunque nada haga prever lo contrario, está en mi espíritu esperar el toc para alegrarme. Aunque olvidé también que puede haber sonado definitivamente.

A André Rouveyre, 4 de abril de 1950

Espero que aunque vivamos hasta muy viejos, podamos morir jóvenes.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 10 de mayo de 1952

Pienso a menudo en ti, pero me absorbe la preocupación de mi trabajo; y enseguida aparece la fatiga. No tengo la energía necesaria para escribirte una carta.

A André Rouveyre, 16 de octubre de 1952

Me acuerdo mucho de ti, a menudo, y por momentos. No le hagas caso a lo que parece mi indiferencia sino que imagíname como a un viajero apresurado que prepara sus últimas maletas [14] y que tiene que suprimir por obligación los intercambios sentimentales que puede tener sólo con algunos verdaderos y raros amigos. Cada vez más los medios materiales comienzan a faltarme [...] Trabajo siempre en obras importantes como por ejemplo, cartones para decoración mural, aguadas, de 3 x 8 m, o si no cartones para grandes cerámicas de 3 x 10 m. Les doy hasta mi último esfuerzo porque me doy cuenta de cuán necesarios son.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 29 de octubre de 1952

Tú sabes, tan bien como yo, que el trabajo es el complemento indispensable de la vida. [...] Mi dedicación al trabajo me ha obligado a detenerme un poco; y ahora estoy dominado por la extrema sensibilidad de mis ojos. Es necesario, pues,

que vea los objetos en mi memoria para poder continuar pensando.

A André Rouveyre, 2 de septiembre de 1952

[...] El trabajo lo cura todo.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 6 de octubre de 1953

Estoy siempre en el campo, en un retiro de silencio y calma en los alrededores de Niza. Aquí no he hecho absolutamente nada (hay que tener un gran coraje para no hacer nada). Por más duro que sea, estoy aquí desde hace más de dos meses.

A André Rouveyre, 19 de septiembre de 1954 [15]

En cuanto a mí, no tengo demasiado de qué quejarme. Cuando encuentro que algo no marcha bien, busco un rincón que me satisfaga, y allí encuentro que no tengo de qué quejarme. [16] A pesar de todo lo que se pueda pensar, yo he tenido suerte en la vida. Debo decir que nunca dejé pasar el momento y que las penas no me dejaron cicatrices. Sin esas preocupaciones quizá yo me habría aburrido. [...] Trabajó, aún un poco y percibo que la calidad de mi trabajo no ha perdido altura debido a una buena disciplina. Pero hay que ser modesto.[17] [...] Ahora no me faltan sino los buenos amigos, tú eres uno de ellos, a quienes querría abrazar ya, pues a menudo siento momentos de gran melancolía. ¡Qué lástima que no estén ustedes para levantarme!

Entrevista con Léon Degand*

Boulevard Montparnasse. Un inmueble, un ascensor en un hueco de escalera, la puerta de un departamento que no tiene nada que la distinga. La puerta se abre y, súbitamente, surge una cara familiar para todos aquellos que conozcan la obra de Matisse; es ella quien me recibe: su secretaria y a menudo su modelo.

Una gran habitación clara donde se me pide que espere. Ningún olor a pintura. Matisse sólo pinta en Cimiez. Buenos muebles, sólidos. Cuadros en las paredes, algunos con marcos, otros no. Un fetiche negro. Un capitel romano sobre su fuste de columna.[...] Sobre la mesa, solo, un lápiz con su mina afilada con gran esmero. Todo, hasta la luminosidad del ambiente, denota una presencia humana cuidadosa, más aún, enamorada del orden. La "cara familiar" reaparece y pasamos a otra habitación. Luz, gracia, orden, firmeza, nitidez nos acompañan aquí. [...] En medio de una suave penumbra está Matisse. Sentado en su cama, sostenido y apoyado en almohadones colocados con método. Cuando ofrezco la mía siento que se me da una mano sana, y recibo una mirada vivaz a través de unos anteojos desprovistos de vanos adornos. Matisse tiene 75 años.

"Trabajé parte de la noche", me explica. Me siento. Y prosigue enseguida "¿Entonces?" Tras una breve introducción mía, me contesta: "Todo lo que me concierne ha sido dicho en el libro de Raymond Escholier. [18] Incluso lo revisé yo mismo". Hago alusión a la retrospectiva del Salón de Otoño. "Por otro lado mis telas hablan por mí. Es a través de ellas que yo me expreso."

* Fragmento de "Matisse à Paris", *Les Lettres Françaises*, 6 de octubre de 1945.

[...] Una tela, que lleva el número XXXIII, no mencionada en el catálogo del Salón de Otoño, ha sorprendido y desviado del camino habitual a no pocos visitantes. "El público está hecho para ser impresionado" declara el *Fauve*. "Esa impresión recibida lo impulsa a la reflexión. Esta tela fue pintada entre 1910 y 1920" (Matisse se da vuelta y mira a la "cara familiar", quien precisa tras breve duda. hacia 1918). "Se llama *Ventana sobre el jardín*. Es una tela muy hermosa".

Yo quería volver enseguida a un aspecto importante. Las obras de Matisse respiran una espontaneidad que ejerció gran influencia sobre numerosos pintores de otras generaciones, y que los ha incitado, a pesar de él, a transitar por las vías del apunte o bosquejo rápido. Porque estos jóvenes creían poner la frescura de su inspiración al abrigo de otros peligros, desechando los trabajos continuados, serios, de búsqueda. Es la confusión entre la espontaneidad y la facilidad.

"La espontaneidad no es mi búsqueda. Y así, la *Durmiente con blusa rumana*, que figura en el Salón de Otoño, me exigió seis meses de trabajo. La *Naturaleza muerta con magnolia, armonía roja*, que está enfrente, seis meses también." (El "rostro familiar" me muestra una serie de fotos de diferentes momentos de la realización de una *Leda* [19] hecha sobre tres paneles. La primera imagen data de junio de 1945. Todo ese año estuvo exclusivamente dedicado a este último trabajo.)

"Sin duda, hay que pintar como si se cantara, sin tensiones. El acróbata ejecuta su número con comodidad y aparente facilidad. Pero no olvidemos el largo aprendizaje, ensayo preparatorio que posibilita ese resultado. Lo mismo ocurre con la pintura. La posesión de los medios debe pasar del consciente al inconsciente a través del trabajo, y sólo ahí es cuando se llega a esa impresión de espontaneidad.

"La pintura exige organización y medios muy conscientes, concertados como en las otras artes. Organización de fuerzas —los colores son fuerzas—, como en la música la organización de los timbres. Pero no confundamos pintura con música. Sus acciones no son paralelas. No se podrían traducir las sinfonías de Beethoven en cuadros."

Esta evocación de la música yo ya la había descubierto en

otras reflexiones de Matisse.[20] ¿Cuáles son las relaciones de Matisse con la música? [...] "Amo profundamente la música", me dice Matisse. Ante mi pedido de precisión me muestra un aparato de radio a la cabecera de su cama. Ya que la buena música lo atrae, ¿la ha ensayado usted?, le pregunto. "En efecto, estudié violín en mi juventud" (es decir hasta los cincuenta años, precisa la secretaria). "Mi sentido musical era escaso, y yo entonces quería adquirir una técnica mas rica [21] y así maté el sentimiento. Ahora prefiero escuchar a los otros." Exactamente lo inverso de lo que Matisse ha realizado en el arte que él eligió, donde el dominio de su técnica le permite, por el contrario, expresar todo su sentimiento. Y ahí, por suerte para nosotros, no se contentó con una actitud pasiva, la nuestra, nosotros que no pintamos. "Usted quiere decir que en música yo prefiero dejar hacer a los otros mi trabajo."

Pero volvimos a la espontaneidad y, en particular, a las condiciones psicológicas y morales del trabajo del artista.

"Trabajo con sentimiento. Tengo mi concepción en la cabeza y quiero realizarla. A menudo puedo reconcebirla". (Volvemos a tomar las fotos de *Leda.)* "Pero sé adónde quiero llegar. Las fotos tomadas en el curso del trabajo me permiten saber si la última concepción es mejor que las precedentes, si he avanzado o retrocedido". [22]

¿No teme usted que esa técnica de investigación quiebre la inspiración?

"No, hay algo en mí que tengo que expresar con medios plásticos. Y trabajo tanto como sea necesario para que eso salga." [23]

Esa aparente espontaneidad que usted logra conferir y conservar en sus obras, a pesar de ese trabajo arduo y sin tregua, es considerada facilidad por algunos artistas.

"Yo no estoy obligado, a colocar parapetos por donde yo haya pasado.[...] De todas maneras, cuando se expresa un sentimiento, todo, a la larga, encuentra su forma perfecta. Eso exige, sobre todo, sinceridad. [24] Yo quiero vivir en un estado de sinceridad, pues es imposible andar a los empujones con la inspiración."

¿Esta sinceridad implica una lucidez equivalente?

"Conviene ante todo habituarse a no mentir, ni a los otros ni a uno mismo. Ahí está el drama de tantos artistas contemporáneos. Dicen: voy a hacer concesiones al público y cuando haya ganado el dinero suficiente podré trabajar como yo quiera. A partir de ese momento están perdidos. Se comportan como esas mujeres que hacen la calle hasta obtener una suma para después casarse. 'La virtud es como un fósforo: sólo sirve para una vez', dijo Pagnol en *Marius*. Lo mismo pasa con los pintores.

Cuidado, entonces con las concesiones. Y no se dejen impresionar cuando alguien diga: '¡qué hermoso cuadro, y usted ha borrado una parte!' Lo que importa no es la cantidad de telas que se ha pintado sino la organización del cerebro, el orden que se ha puesto en el espíritu en función de la realización de algo que se ha concebido."

Una vez más recurrimos al ejemplo de *Leda*. Las fotos son elocuentes. En un momento dado, Matisse creyó que la obra estaba acabada. Dos días después, la modificó y la mejoró. El sentimiento no había sido exactamente expresado por la arquitectura de la composición.

"El sentimiento es independiente del cambio de color. Si un verde es reemplazado por rojo, el cuadro puede haber cambiado de aspecto pero no ha cambiado el sentimiento. Los colores, en sí, son fuerzas. Hay que organizarlos con el objeto de lograr un conjunto expresivo. Lo mismo que en la orquestación se asigna una parte a un instrumento que se puede duplicar con otro para reforzar el efecto."

Matisse se expresa sin rebuscamientos, con exquisita vivacidad de palabra y pensamiento, con claridad. Hay en todo ese busto que emerge de entre sábanas y frazadas la animación de un sabio que no cree haber descubierto la sabiduría en la pasividad. El orden y la limpieza, la nitidez de ese departamento en el cual estoy no son sino el reflejo natural del hombre que la habita. [...] Sentado a los pies de su cama, en una silla, tengo la sensación física de participar de ese equilibrio racional viviente. Pero las manos y los ojos de Matisse, lo mismo que su voz, con una mesura que no excluye en absoluto la intensidad de la expresión, me traen de nuevo a la conversación.

¿No habría lugar al temor de un exceso de sentimiento?

"El sentimiento es en sí. Nunca se dice: cuidado que voy a conferir sentimiento a lo que hago. No. Se trata de algo más auténtico, más profundo. El sentimiento nunca es enemigo, salvo cuando no se lo sabe expresar. Y hay que expresarlo totalmente. [25] Si no tratamos de ir hasta el final, no haremos sino dar unos pocos pasos. Un artista es un explorador. Tiene que comenzar por buscarse, luego tiene que verse actuar. Luego no limitarse y sobre todo no satisfacerse con facilidad.

Nunca el posible comprador puede ser el obstáculo que impida perseguir la finalidad buscada. Hay que tener cuidado con la influencia de las esposas. [26] El sacerdote y el médico jamás se tendrían que casar, para no caer en las consideraciones temporales que le impiden seguir las consideraciones propias de su profesión. Lo mismo ocurre con el artistas."

[...]*En definitiva, ¿usted aconseja una especie de celibato religioso?*

"Sí, hay que temer y mucho a esa mujer que fastidia mostrando peligros o falta de ganancias. Es indispensable que el artista con austeridad reduzca su vida al mínimum. Maillol eso lo comprendió [27]. Puedo vivir con un arenque ahumado diario, decía. Simplificaba la vida. No admitir cosas inútiles."

Admiro esta preocupación constante de no permitir distracciones dentro de una línea de conducta. Incluso en los mínimos detalles de la vida. El horror a la pérdida de tiempo.

"En auto se debería ir a no más de cinco kilómetros por hora. Si no, no se sienten (gesto de su mano como si palpara) [28] ni se ven, árboles. Y para un viaje largo es mejor el tren que el auto. Cuando desde Niza me instalo en el tren, tengo todo el tiempo para mí para pensar, soñar, ser yo mismo hasta París".

[...] *¿Ha andado usted en bicicleta?*

"Sí, pero un día me caí, lo hice mal y me rompí la cara y tuve enyesado un pie. Gustave Moreau me preguntó qué me había pasado. Le conté que usaba la bicicleta para ir al campo a pintar paisajes. Moreau me contestó: 'Se han hecho hermosos paisajes antes del uso de la bicicleta'. Y me convenció."

¿Querría decirme Matisse lo que piensa él de nuestros contemporáneos? ¿Qué artista señalaría? Recibo un rechazo total. "El hecho de que yo no sea del parecer del vecino no quiere decir que él esté equivocado. Cada uno tiene su camino. [29] A la pregunta ritual sobre sus proyectos, respondió: 'Dios lo sabe. Por supuesto, no me habla al oído, pero yo confío en él".

[...]*Desde hace algunos años, algunos espíritus, incluso entre los más selectos, se inquietan de que nuestra época no tenga estilo propio. Creen descubrir en esa pretendida ausencia de estilo un signo de decadencia. ¿Qué piensa de esos hombres que han tenido influencia, y muy decisiva, sobre el estilo de su tiempo?*

"Ellos no ven el estilo de su época. Me hacen acordar a aquel que quería pintar una montaña. Y cuanto más subía por ella, menos la percibía. En un futuro se va a ver que todas las pinturas son del mismo estilo. Ingres y Delacroix son, a pesar de todo, de una misma época. Todo el siglo XVIII, por su parte, tiene un mismo estilo. El estilo se destaca necesariamente en una época. Es cierto que hay épocas sin estilo. Pero nuestra época lo tiene y lo va a marcar con claridad. La libertad de expresión artística, que es regla de nuestros días, no lo va a impedir. Esa libertad, bien entendida, no será valedera si no encaja a su manera en el sentido de una tradición. Tradición no quiere decir hábito. En fin, no es porque no nos vistamos ya como en los tiempos de Luis XIV o como en 1900 que no tenemos estilo. Tenemos cosas que decir y las decimos según medios forjados por nuestra época. Rafael, hoy, no pintaría como lo hizo en su tiempo."

Una obsesión muy actual consiste en querer un arte francés, como si el arte francés no fuera necesariamente el producto de los artistas de Francia.

"Evidentemente, Y es así como la característica del arte francés es la medida. La medida es algo que está presente constantemente en Francia. Aun en los sitios que parezcan más cosmopolitas, está Francia. En una oportunidad me decían en el extranjero: "Qué suerte tiene usted de poder volver a París. Allí todo es hermoso, fino". Yo contesté que cuando vuelvo a casa tengo que pasar por la Avenida de la Ópera,

y que no veo lo que pueda tener esa avenida de particularmente francés; me parece que el carácter de esa calle está por doquier. Me insistieron: "No se engañe, uno percibe eso cuando se va de allí". Luego comprobé que ese extranjero tenía razón. En esa avenida que parece hecha un poco no importa cómo, todo estaba ubicado. Los carteles no eran excesivos y se respiraba un aire de tranquilidad feliz que me satisfacía.

"Pero los franceses no son muy sensibles a eso que los rodea, por la misma razón que uno no está pensando en la ropa que tiene puesta cuando esa ropa permite que uno se mueva con soltura y comodidad".

¿Qué piensa usted de lo "humano" que preocupa de tal manera a algunos de nuestros contemporáneos?

"Esas preocupaciones son extrañas a la pintura. Cuando tuve alumnos les decía: Habría que comenzar por cortarles la lengua, pues a partir de este momento ustedes tendrían que expresarse por medios plásticos únicamente. Hay que ser lo que se es, pero cultivándose. No hay que esperar 'la inspiración' . Ella surge en medio del trabajo.

Lo humano, ¿qué es en definitiva? Es la facultad que tienen algunos seres de identificarse con su entorno, con las personas que los rodean, o con las flores que ven, o con los paisajes en medio de los cuales viven. Los colores de un cuadro, como las frases de una sinfonía, no tienen necesidad de anécdota para darle al espectador o al auditor la impresión de que, el artista es un ser sensible o generoso." [30]

[...] *Aún no se ha renunciado a endilgar a su arte el reproche de ser extremadamente decorativo, dando a esta palabra el sentido peyorativo de superficial.*

"Delacroix decía: nosotros no somos comprendidos, somos admitidos. Lo decorativo en una obra de arte es cosa sumamente preciosa. Es una cualidad esencial. [31] No es peyorativo el decir que las pinturas de un artista son decorativas. Todos nuestros primitivos franceses son decorativos.

La característica del arte moderno es la de participar de nuestra vida. Un cuadro en un interior desparrama alrededor de sí, mediante los colores, una gran alegría que nos ali-

gera espiritualmente. Los colores, evidentemente, no son reunidos no importa cómo, sino de una manera expresiva. El cuadro en una pared debería ser como un ramo de flores en un interior. Esas flores tienen una expresión tierna o viva. O, tal vez, simplemente, el placer nos viene de una superficie amarilla o roja que hacer ver a esas flores en su expresión más tierna, como las rosas, las violetas, las margaritas comparadas con los anaranjados ardientes y puramente decorativos de las caléndulas."

Carta a Tériade*

Tériade:

Usted quiere larga carta que pudiera publicar, ¿No sabe usted que un pintor no es un escritor si es en realidad un pintor? Las más originales observaciones que pudiera hacer, o que pudiera escribir, no podrían ser compartidas o sinceramente expresadas si no lo hiciera mediante la línea o los co-

* 1947. Esta carta permite situar bien los dos polos en que se ubica simultáneamente Matisse. Por un lado, un pintor que se expresa con amenidad sobre su arte (Matisse tiene cierto sentido del humor al escribirle a Pierre Bonnard y comentarle una visita que acababa de hacerle en Cannet: "Lamento no haber visto bien el *Ramo de rosas*. Yo me prometía verlo antes de mi partida, pero el tiempo es tan corto, y el interés de la conversación (yo hablaba de mí mismo) me lo impidió". Carta del 8 de enero de 1940, (Matisse-Bonnard, 1970). Por un lado, el pintor está con sus propias sensaciones, al punto de ir a ver una exposición de arte chino, y al darse cuenta también de que no tenía ganas, no deja de comentarle a Simon Bussy "con una curiosa y casi desarmante mezcla de vergüenza y orgullo": "Yo no me intereso sino en mí". (Citado en Gowing, 1966). Matisse fue muy sincero y siempre interesado y preocupado por clarificar y evitar cualquier mala interpretación de su obra. Y por otro lado es un hombre que a medida que se acentúa en su madurez toma conciencia de que tiene que expresarse únicamente con su pintura; siguiendo el hilo de sus textos en numerosas entrevistas que él concedió y que permitió incluso publicar, podemos leer los conceptos (que por otra parte quería poner en práctica) de cuidarse contra esta propensión del pintor de "incursionar en el ámbito propio del hombre de letras; tengo plena conciencia, en efecto, de que la mejor demostración que pueda ofrecer de su arte es la que salga de sus telas". Esto lo escribió como encabezamiento de *Notas de un pintor*. En 1911, o sea tres años después, le rechazó a Kandinsky un artículo para *Der Blaue Reiter*, diciéndole: "¡Para escribir hay que ser escritor!" (citado por Klaus Lankheit, en su edición crítica de *Der Blaue Reiter*, Munich, Piper, 1965); en una en-

lores, Si un pintor ensaya la literatura tal vez sólo llegue a lugares comunes, y en ese momento provocará la pena de quienes lo estiman realmente como artista plástico. Nunca me pude interesar en la lectura del diario de Delacroix. Sus recetas de colores e incluso sus reflexiones sobre el arte no valen sino para él mismo. Son las vestiduras de su pensamiento que fueron hechas sólo para su pensamiento, y el interés que el diario de un pintor pueda inspirar no les interesa sino a los aficionados que no llegan, en general, a las cosas sino de una manera incompleta. Para ellos, la frase escrita por un pintor los hace soñar a la ligera, como sobre una ola.

Las cartas de Van Gogh no agregan nada a sus cuadros. Es curioso y a la vez todo. No interesan tampoco mucho las de Gauguin. En cuanto al libro de Fromentin, es evidente que puso en él lo que no pudo poner en su pintura. Lo que

---

trevista con Dorothy Dudley, grita: "¡Pero ¿qué quiere qué diga? Un pintor no tendría nada que decir; su pintura habla por él!" (Dudley, 1934).

Al salir de su operación, todavía en Lyon, al escribirle a André Rouveyre el 27 de abril de 1941 le dice: "Lleno mi convalecencia escribiendo recuerdos pero poco profundos"; y le dice al mismo Rouveyre el 4 de junio: "Mi convalecencia me ha transformado en un parlanchín; y un editor [...] que estaba cerca de mi cama en la clínica ha lamentado no hacer algo con todas esas charlas [...] y yo en parte he consentido en juntarlas en un libro donde estuvieran consignados un montón de recuerdos con ciertos datos sobre pintura, o mejor rasgos de la vida del pintor, De esa manera, gasté mi energía creciente, en aquellos momentos [...]. Yo quería que ese trabajo tuviera el carácter de recuerdos y sostuve que el título del libro tendría que ser 'Charlas' y no como quería el editor 'Entrevistas', que es más pretencioso. Quiero que sea algo ligero, ¿Qué piensas tú?[...] ¿'Charlas de H. Matisse'? [...]. En el libro está dicho también que encontré al editor en Lyon después que salí de la clínica, después de haber permanecido en ella varios meses y de no haber visto a nadie, y entonces le aclaré que el tapón había saltado y que olas de recuerdos habían vuelto a mí y que había que completar y refrescar aquel trabajo [...] y tuve por un momento la idea de titular la obra: [...] 'Una convalecencia. Charlas de H. Matisse' [...]. Enseguida me pareció eso una falta de discreción y 'Charlas' es mejor, ¿no?" El editor en cuestión era Albert Skira. Y André Rouveyre disuadirá a Matisse del proyecto. Esto lo deja entrever la carta que Matisse le contesta a Rouveyre, el 22 de agosto de 1941: "Te agradezco tu franqueza. Me has dado una verdadera prueba de amistad. Ahora comprendo que lo que yo escribo o me

nos queda de Seurat, sus ideas, su teoría, no fueron escritas por él, sino por un discípulo, y así, hoy tenemos una curiosidad y una teoría interesante, ¡pero absolutamente limitada!

Yo me decía hace un momento mirando la montaña rocosa que aquí [32] se llama Baou. Esa masa se recorta sobre el cielo con sus partes claras y zonas sombreadas, destacándose así los contrastes de *tono* (según Signac y de acuerdo con Seurat); y quedan señaladas sobre el cielo una cantidad de zonas oscuras y planos claros que actúan recíprocamente; y eso teóricamente lo hacía Seurat, pero lo que hacía Seurat no

---

han hecho escribir no me representa espiritualmente, y que esto es sólo un aspecto banal de mi personalidad. Por otra parte, no tendría que buscar otro lenguaje que el que me es natural, ¿no? Y bueno, cometí una torpeza que en última instancia no lamento. Yo, que me he hecho ideas sobre la experiencia, no existe sino la experiencia personal. Eso es lo que cuenta y ésta es una gran verdad. Un pintor no existe sino por sus cuadros. Hay que hacer lo que se puede, no dejar nada librado al azar: un pintor tiene como enemigos a sus malos cuadros" (Courthion, 1942). Declaraciones de este tipo vuelven con asiduidad temática. Matisse borró un cuadro que había elogiado L. Aragon en una visita anterior, y en esa oportunidad le comentó: "No debemos firmar autógrafos. Siempre se dejan muchos cuadros. Un pintor no tiene otros enemigos serios que sus malos cuadros" ("Matisse-en-France", Aragon, 1971). Las numerosas veces en que invita a los jóvenes pintores a cortarse la lengua, y esta frase al final de su vida: "En arte, lo que pueda decirse en palabras no tiene importancia" (Couturier, 1962), no invalidan en absoluto la presente obra.

Matisse está entregado al entusiasmo vital de escribir y de hablar y, al mismo tiempo, siente repulsión de hacerlo. Igualmente se debatía en él un deseo innato de enseñar con la conciencia de la futilidad de toda enseñanza. Así uno entiende, entonces, cómo un artista semejante, sediento de contactos y claridades, trató siempre de conocer a aquel que fue su maestro, ya que Moreau no fue sino su profesor. Hay que recordar su: "Nunca lo vi ni busqué el contacto con Cézanne, pues consideraba que un artista ya está dado en su producción" (Escholier, 1956); y aún más, al darle consejos a alguien que le preguntaba sobre la naturaleza de sus relaciones con los artistas de su época, el pintor cerraba su carta así: "Eso es todo. No es gran cosa. Salvo el caso de Renoir que no era fácil, nunca busqué el encuentro con otros pintores mayores que yo. Renoir era interesante en sí, además de serlo por su pintura. Pasé muchas veces por Aix sin tener jamás la idea de ir a ver a Cézanne. El artista da lo mejor de sí en sus cuadros; pobre de

estaba ahí, sino que lo ponía Seurat, y eso es lo que cuenta, lo importante de Seurat. Y uno queda admirado al ver los colores de sus cuadros, implantados tan minuciosamente, de acuerdo con su teoría, que esos colores pudieron cambiar de manera tal que el anaranjado de cadmio se transformó con el tiempo en un ocre amarillo, incluso menos vibrante. Y sin embargo sus cuadros no han perdido su interés principal.

"La cáscara puede estar machucada sin que por ello pierda sabor la nuez."

¿Y usted quiere que yo escriba? No. Yo no escribiré sino sólo para asegurarle que no lo voy a hacer.

---

aquel a quien esto no le basta: las palabras de los artistas en general no cuentan" (Citado por Duthuit, 1949).

También aquellas palabras de sus últimos tiempos: "Nada puede transmitirse" (Couturier, 1962), lejos de caer como una cuchilla, no impiden que cada página del presente libro testimonie que Matisse hasta el final se esforzó en transmitir todo, tarea que la carta precedente nos indica que nunca acabó.

CARTA A HENRY CLIFFORD*

Vence, 4 de febrero de 1948

Mi estimado señor Clifford:

Espero que mi exposición sea digna de todos los esfuerzos que ella os cuesta, esfuerzos que por otro lado me emocionan profundamente,

Sin embargo, considerando la gran repercusión que ella puede tener, viendo los importantes preparativos que ella requirió, me pregunto si ese despliegue no tendrá influencia, en cierto sentido nefasta, sobre los jóvenes pintores, ¿Cómo irán a interpretar esa impresión de aparente facilidad que pueden extraer tras una rápida, y tal vez además, superficial, visión de conjunto sobre mis telas y mis dibujos?

Siempre traté de disimular mis esfuerzos, siempre deseé que mis obras tuvieran la liviandad y alegría de la primavera, que no permite jamás entrever el trabajo que costó. Temo pues que los jóvenes al no ver sino una aparente facilidad y cierta negligencia en el dibujo, usen eso como una excusa para librarse de cierta disciplina y esfuerzo que juzgo muy necesarios.

Algunas de las exposiciones que he tenido ocasión de ver en estos últimos años me han hecho pensar que los jóvenes evitan la lenta y penosa preparación necesaria a cualquier

* Prefacio en inglés publicado en el catálogo de la Exposición *Henry Matisse, retrospective exhibition of paintings, drawings and sculpture organized in collaboration with the artist*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1948. El texto francés que aquí se traduce es el que apareció en el catálogo de la Exposición *Henri Matisse, les grandes gouaches découpées*, París, Museo de Arte Decorativo, 1961.

pintor, y que tienen la pretensión de construir sólo con colores. [33] Ese lento y doloroso trabajo es indispensable. En realidad, si un hermoso jardín no ha sido carpido, abonado y cuidado en la época necesaria, no daría ese resultado de belleza que vemos. ¿No es necesario acaso primero limpiar y cuidar la tierra y luego cultivar ese suelo en cada estación del año con rigores diferentes?

Cuando un artista no supo preparar su período de desarrollo mediante un trabajo que sólo tiene un vínculo lejano con el resultado final, tiene poco futuro; o cuando un artista que se supone "llegado" no siente la necesidad de volver periódicamente a una disciplina primera, comienza a dar vueltas en redondo, se repite indefinidamente y ese laberinto de indefiniciones hará que su curiosidad se extinga.

Un artista debe poseer a la Naturaleza. Debe identificarse con su ritmo mediante esfuerzos que le permitan adquirir maestría gracias a la cual en un futuro podrá expresarse en su propio lenguaje.

El futuro pintor debe darse cuenta de qué es lo que le resulta útil para su desarrollo —dibujo e incluso escultura— y eso le permitirá identificarse plenamente con la Naturaleza, incorporándose a las cosas (ahí está lo que yo llamo Naturaleza) que estimulen sus sensaciones. Creo que el estudio es absolutamente esencial. Si el dibujo procede del Espíritu y el color proviene de los sentidos, hay que dibujar y estudiar con seriedad para cultivar ese Espíritu y ser capaz de conducir, de llevar al color por los senderos del Espíritu. Esto es lo que ardo en deseos de gritar cuando veo el trabajo de jóvenes, para quienes pintar no constituye una aventura cuya única meta está en la búsqueda y encuentro de algún *marchand* de cuadros que los lance por el camino de la celebridad. [34] No es sino después de años de preparación que el joven artista tiene derecho a acceder a los colores, no a los colores como medio de descripción, sino a los colores como medio de expresión íntima. Ahí es cuando puede esperar que las imágenes e incluso los símbolos que emplea puedan ser el reflejo de su amor por las cosas, reflejo en el cual él puede tener confianza, si es que ha sido capaz de llevar hasta el final su

educación con pureza, y sin autoengañarse. Entonces usará los colores con discernimiento. Los situará de acuerdo con un dibujo natural, informal y concebido en su totalidad y que brotará directamente [35] de su sensación; eso le hizo decir a Toulouse-Lautrec al final de su vida: "En fin, yo ya no sé más dibujar". Un pintor que se inicia piensa que se pinta con el corazón. El artista que cerró su etapa de aprendizaje también piensa que pinta con su corazón. Sólo este último tiene razón porque sabe que su entrenamiento y disciplina, el trabajo que se impuso, le permiten aceptar y dominar los impulsos.

Mi finalidad no es enseñar. Sólo quiero que mi exposición no provoque falsas interpretaciones en quienes tienen aún que hacer su camino. Quisiera que las gentes supieran que no se puede entrar en el color como quien entra en un molino: hay que observar una severa. preparación para ser digno de él. Pero, ante todo, hay que poseer el don del color como un cantante debe básicamente poseer voz. Sin ese don no se puede ir a ninguna parte y no todo el mundo puede decir como el Correggio: "Yo también soy pintor". Un colorista deja su sello incluso en un simple dibujo al difumino. Mi estimado señor Clifford, voy terminando mi carta. La empecé y se la envío para decirle que me doy cuenta de todo el trabajo que usted se toma por mí en este momento. Me doy cuenta de que, obedeciendo a una necesidad interior, he expresado lo que siento íntimamente sobre el dibujo y el color así también como la importancia enorme que tiene la disciplina en la educación de un artista.

Si usted cree que todas estas ideas pueden ser de alguna utilidad, úselas, y haga de esta carta lo que usted considere mejor.

Estimado señor Clifford, una vez más, reciba usted todo mi reconocimiento.

Henri Matisse les habla*

Desde hace cuarenta años vivo con un gran vaciado en yeso de la estatua argiva *Cleobis*.

Esta figura, que es más grande que el "natural", con formas de apariencia rígida, miembros paralelos, en la que se ve la influencia egipcia —¡qué fuerza e influencia tiene!—, con una vida interior más condensada y profunda que la de la escultura egipcia, más humana también, esta figura es la que señala el origen del sentimiento griego del cual descendemos.

Durante diez años giré alrededor de ella en mi jardín. Estaba colocada a un costado del césped y rodeada por troncos de árboles. Era muy hermosa.

Cuando su cabeza y sus hombros sufrieron los embates de lluvias e inviernos la pasé al taller para que no se arruinara totalmente y finalmente, aquí, en Niza, nos volvemos a encontrar.

Ella y yo, en estos cuarenta años no nos hemos abandonado. Y el gran interés que yo sentí al comienzo con el tiempo ha ido aumentando.

Hace poco, durante una noche de insomnio, desde lo hondo de un sillón, me sorprendí a mí mismo contemplándola inconscientemente, y el perfecto silencio de esa hora ayudaba en verdad a nuestro acercamiento.

Como en cada uno de aquellos momentos, en que involuntariamente me paraba ante ella, estatua en yeso, reveladora de tantos tesoros, sus excepcionales calidades me volvieron a subyugar. No me reveló nuevas bellezas, sino que los antiguos descubrimientos aparecieron con mayor

* *Traits*, N° 8, marzo de 1950.

intensidad y hondura que en anteriores encuentros.

Feliz con ese renovado interés me prometí sinceramente comulgar aún con ella, difumino en mano, no dudando de que ella aumentaría y alimentaría mis ansias y que también sería fuente de futuras revelaciones.

Comprendí entonces el gran beneficio que la sensibilidad de un artista puede extraer de su encuentro con una obra clásica, incluso muy antigua, con la cual se sienten afinidades.

¿Cézanne, no lo encontró a Poussin?

Yo recordaba mis estudios hechos ante grandes esculturas clásicas. Esos estudios no produjeron dibujos agradables, pero esos dibujos llevan en sí[36] la revelación de intensos esfuerzos, que no son una culminación, en verdad, pero que representan un jalón de estudios aprovechables para seguir continuando la búsqueda.

Acabo de recibir la visita de Le Corbusier, espíritu distinguido e inventivo, pleno de audacia arquitectónica y decorativa, que ha concretado con singular éxito,

Cuando se detuvo ante mi *Adonis argivo,* me dijo: "Déjeme mirar esta maravilla, la dibujé tantas veces hace diez años".

¿No es sorprendente esta declaración hecha por un artista que parecería haber partido de sí mismo?

Todo esto que aquí expongo sólo puede tener interés para algún artista en formación (¿aunque no estamos en formación, acaso, toda la vida?[37] que buscara nuevas fuentes de inspiración en las cuales podría sentirse seguro porque su personalidad podría apoyarse en ellas libremente. [38] Podría agregar que es peligroso sentir la influencia de los maestros de mi propia época o de tiempos muy cercanos, cuyo lenguaje nos lleve al peligro de hacernos tomar la letra por el espíritu. [39] Los maestros de civilizaciones clásicas tenían un lenguaje muy completo para ellos, pero tan diferente del nuestro que al menos estamos preservados de una imitación demasiado literal. Influidos por ellos, estamos obligados a crear un nuevo lenguaje, ya que el de ellos nos impide un desarrollo completo de la idea y nos cierra demasiado rápido sus puertas.

Cézanne decía: "Desconfíen de los maestros influyentes".

Cézanne podía no temer estar influido por Poussin ya que estaba seguro de no tomar lo externo de Poussin, mientras que cuando sentía la influencia de Courbet, como la sentían los pintores de su época, su trabajo sentía en demasía la fuerza de Courbet y la expresión de Cézanne se encontraba entonces limitada por el oficio de Courbet. Y entonces, pasado este período, todo ese grupo de pintores se fue hacia otro lado: Courbet hacía una pintura negra y los impresionistas, al comienzo sus imitadores, usaron los colores del arco iris.

Cuando se imita a un maestro, el oficio de éste encierra al imitador y forma en derredor de él una barrera que lo paraliza. Esta idea habría que repetirla hasta el cansancio.

El texto*

Después de haber decidido que mi exposición en La Maison de la Pensée en París [40] sería mi última manifestación dentro de ese género, acepté sin embargo hacer esta importante exposición en Japón, pues el señor Hazama me habló del interés que ella podría tener para los estudiantes y artistas plásticos de su país.

Dado el lugar que los artistas japoneses tuvieron a bien atribuirme hasta ese día, creí que era mi deber aceptar su invitación y es así como reuní para esta exposición pinturas y dibujos que muestran de manera retrospectiva mi actividad.

Espero que los estudiantes que la vean puedan darse cuenta de que el interés principal de mis obras se busca en la observación atenta y respetuosa de la Naturaleza; como espero que también capten la dualidad de los sentimientos que ella me inspiró, más que un cierto virtuosismo, que proviene casi siempre de un trabajo honesto y constante.

Habría que insistir siempre sobre la necesidad que debe tener un artista de la perfecta sinceridad con que hay que enfrentarse y encarar el trabajo. Esa sinceridad es la única que puede dar al artista el enorme coraje que necesita para aceptar el enfrentamiento con modestia y humildad.

Sin esa sinceridad,[41] sostén del artista, éste no puede sino caer de influencia en influencia, y entonces se olvida de ubicarse sobre su propio terreno, en el cual debe apoyar y ci-

* Prefacio del catálogo de la Exposición *Henri Matisse*, Tokio, Museo Nacional, 1951.

mentar las características peculiares de su personalidad.[42] Que los jóvenes artistas no olviden que la atracción de ese terreno se dirige a su corazón y raramente concuerda con las preocupaciones de la existencia.

Y ese artista debe, sin embargo, conciliarlas sin perder la plenitud de sus posibilidades.

Mensaje a su ciudad natal*

Mis conciudadanos del Cateau, a quienes abandoné temprano en mi vida para ir hacia donde mi destino me llevaba, han querido honrar mi vida de trabajo con la creación de este Museo.

A pesar de diferentes e importantes obstáculos, no quise sustraerme a este honor insigne. Considero este acontecimiento como la consecuencia de una vida durante la cual fui conducido, pero en la que jamás conduje.

Orientado, no sé por qué, hacia el camino de las Bellas Artes, y salido de un medio donde no había razón para el impulso hacia esa ruta, fui como llamado a esa labor tras haber tenido otras ideas sobre qué ocuparme e incluso dedicar mi tiempo a una vida completamente diferente. Vine a París y durante un año asistí a la Facultad de Derecho sin sentir el deseo de visitar museos, ni siquiera el Salón Anual de Pintura, y el tiempo de mi ocio lo dedicaba a diferentes distracciones.[13] Provisto de ese pequeño diploma que había venido a buscar a París, volví a mi provincia donde trabajé por un tiempo largo en un estudio de abogado. Después, en el transcurso de una convalecencia, bastante larga, pasada en Bohain, siguiendo no sólo los consejos de un vecino, sino su ejemplo, imité los modelos de una caja de pinturas que me había comprado mi madre. Mi trabajo, que tenía algo como para destacarse, debía contener un poco de mi emoción.

Durante mis estudios en el Liceo Henri-Martin mostré ciertas aptitudes en las clases de dibujo; también se destacaba mi amigo Émile Jean, con el cual, sin habernos puesto de

* En oportunidad de la inauguración del Museo Henri Matisse en Cateau (Norte), el 8 de noviembre de 1952.

acuerdo, nos encontramos en los cursos de la Escuela de Bellas Artes. Nuestro encuentro fue casual, como al azar, ya que veníamos de medios diferentes. él era hijo de un maestro y en cierta manera, su orientación era natural, pero yo, que era hijo de un comerciante en granos y con la casi obligación de suceder a mi padre, debido a la fragilidad de mi salud, derivé mis estudios de derecho hacia las Bellas Artes.

Con el sentimiento constante de la importancia de mi determinación, y a pesar de la certeza de estar en mi verdadero camino, donde me sentía cómodo y en mi ambiente, tuve y sentí miedo; y eso que era bien distinto de aquel horizonte limitado de mi vida precedente.[44] Y a pesar del temor comprendí que no podía volverme atrás. Arremetí "ciegamente" en el trabajo con un lema que había observado y conservaría toda mi vida: *¡A trabajar!...*[45]

Como mis padres,[46] me puse al trabajo, impulsado no sé por qué, como empujado por una fuerza extraña a mi vida de hombre normal...

¿Por qué esta gran excepción hecha por el destino para mí?

Fue durante la creación de la Capilla de Vence cuando me descubrí a mí mismo y comprendí que toda esa labor encarnizada de mi vida estaba destinada a la gran familia humana a la que debía, por mi intermedio, serle revelada un poco de la fresca belleza del mundo.

Yo era sólo un médium.

Y como dándole al César lo que es del César, ayudé a esta ciudad del Cateau a crear ese Museo. Y una parte del resultado de una vida de trabajo que me fue impuesta por el destino esta pues allí, justamente bien ubicada.

Agradezco a la ciudad del Cateau haberme elegido.

Hay que mirar la vida con los ojos de la infancia*

Crear es propio del artista; allí donde no haya creación, el arte no existe. Pero uno se equivocaría si se le atribuyera este poder creador a un don innato. En materia de arte, el creador auténtico no es solamente un ser dotado sino que es un hombre que supo ordenar un haz de varias actividades con miras a una finalidad, cuyo resultado es la obra de arte. Por eso, para el artista, la creación comienza en la visión. Ver es ya en sí una operación creadora, que exige un esfuerzo. Todo lo que vemos en la vida cotidiana sufre en mayor o menor grado la deformación que tendrán nuestros hábitos adquiridos y el hecho es tal vez más perceptible en una época como la nuestra, en que el cinematógrafo, la publicidad y las revistas nos imponen a diario una ola de imágenes hechas que son, en la escala de la visión, lo que el prejuicio es en la escala de la inteligencia. El esfuerzo necesario para poder desprenderse o liberarse exige cierto tipo de coraje; y ese coraje le es indispensable al artista que debe ver todas las cosas como si las viera por vez primera. Hay que saber ver la vida como cuando se era un niño. [47] Y la pérdida de esta posibilidad impide la expresión de manera original, es decir, personal.

Para dar un ejemplo, pienso que nada le es más difícil a un verdadero pintor que pintar una rosa, porque para pintarla hay que olvidar primero todas las rosas pintadas. A los visitantes que venían a verme a Vence les planteé a menudo esta pregunta: "¿Vio usted los acantos, esos que están sobre el terraplén que bordea la ruta?" Nadie los había visto. Todos

* Pensamientos recopilados por Régine Pernoud, en el *Correo de la Unesco*, vol. VI, N° 10, octubre de 1953.

habrían reconocido a la hoja de acanto en el capitel corintio, pero en la realidad el recuerdo del capitel impedía ver el acanto. Ése ya es un primer paso hacia la creación; ver cada cosa en su verdad supone un esfuerzo constante.

Crear es expresar lo que uno tiene en uno mismo. Todo esfuerzo auténtico de creación es interior. Y es necesario también nutrir la sensibilidad, el sentimiento, cosa que se hace con la ayuda de los elementos que nos ofrece el mundo exterior. Aquí interviene el trabajo gracias al cual el artista incorpora, y asimila gradualmente, ese mundo exterior, hasta el punto de que el objeto que él dibuja[48] sea parte de él mismo, hasta el punto de que él lo tenga en sí y pueda proyectarlo sobre la tela como su propia creación.

Cuando pinto un retrato, tomo y retomo mi estudio, y cada vez es un nuevo retrato el que hago: no es el mismo corregido sino otro que cada vez recomienzo. Y cada vez es un ser diferente que veo en esa misma personalidad. He tratado a menudo, para completar o agotar mis posibilidades de estudio, de recurrir a fotografías de esa misma persona en edades distintas: el retrato definitivo, el resultado final, podrá mostrarlo más joven o bajo otro aspecto que el que ofrecía en el momento en que posó; porque es ese aspecto el que se me habrá aparecido como verdadero y más revelador de su personalidad.

La obra de arte es, así, la culminación de un largo trabajo de elaboración, El artista extrae de su entorno todo lo que puede ser alimento de su visión interior, y lo hace de manera directa cuando el objeto que dibuja debe figurar en su composición, o bien lo hace por analogía. Comienza así, para él, un estado de creación. El artista se enriquece interiormente con todas esas formas de las cuales se hace dueño, y a esas formas las ordenará en algún momento según un nuevo ritmo.

Es en la expresión de ese ritmo que la actividad del artista será realmente creadora; le será necesario, para alcanzarla, tender a un despojamiento antes que a la acumulación de detalles. Elegir, por ejemplo, en el dibujo, entre todas las combinaciones posibles, la línea que se revelará plenamente expresiva como si fuera mensajera de vida; buscar esas equiva-

lencias a través de las cuales los datos de la naturaleza se encuentran transpuestos en el ámbito propio del arte. En mi *Naturaleza muerta con magnolia* usé un rojo y transformé en verde una mesa de mármol y, por otro lado, me fue necesaria una mancha negra para evocar el reflejo del sol en el mar; todas estas transposiciones no fueron en absoluto efectos del azar ni de ninguna fantasía sino la culminación de una serie de búsquedas luego de las cuales esos toques se me aparecieron como necesarios, y desde ya guardando el respeto por las relaciones establecidas con el resto de la composición, para conseguir la impresión que yo quería. Colores y líneas son fuerzas, y en el juego de esas fuerzas, en su equilibrio, reside el secreto de la creación.

En la Capilla de Vence, que es la culminación de mis investigaciones anteriores, tenté la realización de ese equilibrio de fuerzas: los azules, los verdes, los amarillos de los vitrales, componen en el interior una luminosidad que no es en realidad ninguno de los colores empleados y es a la vez el viviente producto de su armonía, de sus relaciones recíprocas; este colorido luminoso estaba destinado a jugar sobre el campo blanco bordado en negro de la pared que está frente a los vitrales, y en ese muro las líneas fueron voluntariamente muy espaciadas. El contraste me permitió obtener de esa luz todo su valor vital y constituirla en el elemento esencial, el que colorea, el cálido, que anima este conjunto al que importa conferir una impresión de espacio ilimitado a pesar de sus dimensiones reducidas. En toda esta capilla no hay una línea ni un detalle que no contribuyan a afinanzar esta impresión.

Y es en este sentido, creo, que se puede decir que el arte imita a la naturaleza: por el carácter de vida que confiere a la obra de arte un trabajo creador. Entonces, la obra surgirá fecunda y dotada de ese estremecimiento interior y de esa misma belleza resplandeciente que poseen también las obras de la naturaleza. Allí hace falta un gran amor, capaz de inspirar y sostener este esfuerzo continuo hacia la verdad, una generosidad total y un despojamiento profundo que está en la génesis de toda obra de arte. Pero el amor, ¿no está acaso en el origen de toda creación?

NOTAS

[1] "Tengo el alma quebrada" escribía desde Saint-Gaudens el 11 de julio de 1940 Matisse a Simon Bussy en una carta donde describe sus impresiones ante los acontecimientos, la dispersión de sus amigos, etcetera (citado en el catálogo de la Exposición *Simon Bussy et ses amis*, Besançon, Museo de B. Artes, 1970).

[2] Matisse le dijo a su cirujano en el momento de la operación: "Déme usted los tres o cuatro años que necesito para acabar mi obra" ("Prière d'insérer", Aragon, 1971). Ya cuando había creído morir de una fiebre infecciosa en el transcurso del invierno 1937-38, Matisse le confió a Henry de Montherlant: "Yo creía que iba a morir dando vueltas alrededor de esa idea: No es justo. Hice todo lo posible para escapar a ese mal, y me atrapó. No, no es justo". ¿Y acaso su obra y el recuerdo de su vida no le impedían sufrir? le preguntó Montherlant, "Sí, pero yo hubiera querido terminar. Había establecido en mi espíritu una escala de valores, una jerarquía de desgracias y encontré que la gran tragedia sería, para mí, salvarme de la enfermedad y no tener más ganas ni ansias de trabajar" (Montherlant, 1938).

[3] Matisse iba a escribir a Raymond Escholier: "Saqué un gran beneficio moral de esta intervención. Claridad de ideas, visión neta de mi carrera y de su continuidad" (Escholier, 1956). En junio de 1949 le confiará al padre Couturier: "Me pareció que mi dibujo era como la respiración del mar". Fue en el momento en que se produjo su inesperada cura y que se sintió liberado (Couturier, 1962). Matisse le comentó a un enviado de *Time*, en octubre de 1949, hablando sobre la Capilla de Vence: "Durante toda mi vida estudié la obra de otros artistas —Rafael, Grünewald, Memling— pero, ¿sabe usted qué me liberó de su influencia y me hizo sentir satisfecho de mi trabajo? El shock de la operación. En 1941 sufrí una intervención y estuve a punto de morir. Pero sobreviví y pensé para mis adentros: ' ¡Matisse, no estás muerto, pues!' Con mi vida por delante podía hacer lo que quisiera. Podía crear todo eso por lo que había luchado durante todos esos años. Puede parecer que el júbilo irradie más de mi obra, que en el pasado, pero es exactamente lo que traté de hacer hace cincuenta años. Me ha sido necesario todo este tiempo para llegar a este punto en que puedo decir lo que quiero decir" (*What I Want To Say*, 1949). Y le dice luego a Françoise Gilot, en respuesta al comentario, que ella le hizo sobre la serenidad emocionante que de él [Matisse] se irradiaba: "Yo no pensé sobreponerme a esa operación; lo que me queda de vida viene por añadidura. Cada nueva mañana es un nuevo plazo que acepto con gratitud. Olvido por completo mis sufrimientos físicos y todo el sinsabor de mi estado actual; no pienso sino en la dicha de ver una vez más el sol, y en la posibilidad de trabajar todavía un poco más, incluso en condiciones difíciles" (Gilot, 1965).

[4] El mismo hombre indomable que le confiaría después de la guerra a su hijo Pedro: "No soy un enfermo, soy un mutilado" (comentado por Pierre Matisse en "H. Matisse mio padre", *La Biennale di Venezia*, N° 26, diciembre de 1955) le dirá a Paul Martin en los años 1949-1950: "Soy como un caballo enganchado entre dos varas, tengo que avanzar" (Martin, 1955).

[5] Salvo la primera frase.

[6] Durante 1942, Matisse trabajaba en la ilustración de Ronsard, y sufría mucho con su vesícula. Los médicos de Niza contemplaban la posibilidad de una operación, pero los cirujanos que lo habían operado en Lyon en enero de 1941 fueron a revisarlo y lo salvaron, por suerte, de esta otra intervención (cf. supra, pág. 272 y sig.).

[7] Matisse agregaba en esa misma carta, excusándose ante André Rouveyre por no poder dedicarle mayor tiempo: "Espero que puedas comprenderme, por eso te hablo con tanta franqueza, y cuento con tu amistad para aceptar la implacable condición que me fue impuesta y mi aparente falta de sociabilidad".

[8] La de la liberación de Madame Duthuit.

[9] Matisse decía en 1947, hablando sobre el paisaje de Vence, sobre el cual André Marchand deploraba el desorden en el que los arquitectos ubicaron la capilla: Pero en Versailles usted no podría pintar, mientras que aquí, en este desorden, es el pintor quien debe encontrar el orden (Marchand, 1947).

[10] Al padre Couturier le escribe el 17 de septiembre de 1948: "No puedo en absoluto vivir sin trabajar; enloquezco sin el trabajo, pierdo mi equilibrio" (Couturier, 1962).

[11] Croquis.

[12] Croquis.

[13] De una carta de Matisse a Rouveyre sin fecha: "Paso la primavera enfermo. Estoy desolado porque no faltará mucho para la gran partida, lo digo sin tristeza".

[14] A André Verdet en la primavera de 1952 le escribió: "Hay que observar mucho, y no se tiene sino una vida. No terminamos nunca" (Verdet, 1952).

[15] Matisse morirá el 3 de noviembre de ese año.

[16] Transcripto por Paul Martin: "Mi vida ha seguido una curva armoniosa", me dijo una tarde [de 1950]. Matisse me hablaba de la muerte con la serenidad propia de aquellos que han cumplido hasta el final la tarea para la cual habían sido destinados. "Con luchas y conflictos, pero curva armoniosa al fin. Ahora quiero acabar y trazar en el aire una curva que termine dulcemente" (Martin, 1955).

[17] No crean que estoy en éxtasis ante lo que hago o hice. Tengo mis decepciones. Tantas veces creí expresarme de tal o cual manera y el cuadro, por más éxito que haya tenido, se transformaba para mí en otra cosa. A veces, eso ocurre... Pero mi sinceridad es un testimonio (Verdet, 1952).

[18] *Henri Matisse*, París, Floury, 1937. Obra reeditada y considerablemente aumentada en *Matisse, ce vivant*, París, Librería Arthème Fayard, 1956.

[19] La *Naturaleza muerta con magnolia* pertenece al Museo Nacional de Arte Moderno de París; en cuanto a *Leda* (colección Aimé Maeght, París), Matisse la trabajó hasta 1946.

[20] He aquí otro ejemplo: Mostrándole a Verdet una gran composición mural de papeles recortados, Matisse le dijo: "Hay follajes, frutos, un pájaro. Movimiento moderado, que apacigua. Le quité el motivo que usted ve ahí abajo, aislado, a la derecha; lo retiré porque introducía un movimiento violento. Ese movimiento falseaba la distribución general. Un andante y un scherzo que se contradecían". Y luego: "Había colocado a este caracol en la gran composición del jardín. Pero el movimiento musical del conjunto estaba quebrado; entonces, saqué el caracol" (Verdet, 1952).

[21] Madame Matisse le contó a Raymond Escholier: "En Niza, en 1938, [...] se puso a estudiar muy seriamente el violín, y como un día le pregunté la razón, Henri me contestó: [...] "Si hay algo que temo es perder la vista y no poder pintar más. Entonces, pensé: Ciego, tengo que renunciar a la pintura, pero no a la música... Y entonces podría andar por patios y calles tocando el violín. Así me sería posible pagar el sustento" (Escholier, 1956). Pero el trabajo de músico no es el único que por necesidad, o en un caso de apuro, o incluso con un cierto gusto, Matisse hubiera querido ejercer. Le escribió a Rouveyre en 1942: "Me parece que entre algunas de las profesiones que me hubiera gustado seguir está la de jockey, violinista virtuoso, también la de actor" (Schneider, 1970). Y le decía a L. Aragon: "Me hubiera gustado ser jockey, pero nunca he sido capaz de montar a caballo [...] ¡Ay! jamás hubiera sido un verdadero jinete. Mis piernas son cortas como para adaptarme al caballo. El picadero de la calle Lhomond. Los adoquines!" ("Matisse-en-France", Aragon, 1971).

[22] "Actúo así: parto de una sensación recibida, mi sentimiento ya no cambia, queda en el centro de mi concepción, y busco y ensayo todas las expresiones posibles hasta que encuentro una que me satisfaga por completo" (Gilot, 1965).

[23] Matisse le respondió a Paul Léautaud el 22 de agosto de 1946: "Fui siempre así. Nunca hago ni he hecho nada a la ligera. Siempre he trabajado como lo hago ahora, buscando, recomenzando hasta sentirme satisfecho, y nunca me siento satisfecho si no me esmero en el logro" (*Journal Littéraire*, t. XVI, París, "Mercure de France"). Matisse escribía el 20 de abril de 1952: "Trabajo tanto como puedo y lo mejor que puedo durante mi jornada. Doy mi medida y mis medios. Y luego si lo que hice no es bueno, ya no soy responsable; es que realmente ya no lo puedo hacer mejor" (reproducido en el catálogo de la exposición "Henri Matisse-Apollon", Estocolmo, Museo Nacional, 1957). Michel Georges-Michel agrega esta reflexión: "Cuántas veces he raspado ese rosado que no me gustaba del todo, a veces era sólo por un cuarto de tono... ¡eso le asombra! Pero mire estos álbumes. Para este *Rapto de Europa* (1929, colección Cuttoli, París) que es quizá mi mejor tela o por lo menos aquella que me gusta más a mí, hice tres mil bocetos, sí, tres mil, puede usted decirlo y escribirlo también" ("Matisse", La Bienal de Venecia, diciembre de 1955).

[24] Matisse decía a menudo a Aragón: "He trabajado durante años para que se diga: Matisse no es sino esto" ("Matisse-en-France", Aragon, 1971). Y al padre Couturier: "Uno tiene que ser fiel a su verdad. Matisse no es sino esto. Y eso no se le tiene que subir a uno a la cabeza". Y le dijo también: "Durante toda mi vida mi única fuerza ha sido mi sinceridad". Y además: "Toda mi vida he sido perseguido por unas palabras de Courbet: 'La verdadera obra maestra debe poder ser recomenzada para asegurarse de que no ha sido el juguete de los nervios o del azar. Destruí muchas telas con motivo de estas palabras, y ahora me siento libre de hacer lo que yo quiera' " (Couturier, 1962). André Verdet le dijo: "Yo sé que usted confiere enorme valor a la sinceridad en la obra de arte", a lo que contestó Matisse: "El arte no es un problema de invención. El arte debe ser medido de acuerdo con la emoción misma del hombre. Sin sinceridad no hay obra auténtica. Cuando se me pregunta y respondo, yo me veo siempre haciendo la cosa, o habiéndola hecho. No puedo contradecirme. Soy sincero y esta sinceridad es mi equilibrio. Piense también en Courbet que dijo: Una verdadera obra maestra es algo que se puede recomenzar para probar que no es un juguete de los nervios o del azar. Esto también forma parte de la sinceridad. Como también esta frase de Rude: Lo que sobrepasa a mi brújula es mi personalidad" (Verdet, 1952).

[25] André Verdet le preguntó un día: "¿La necesidad de la obra de arte comienza a germinar allí donde el individuo se da cuenta de una caren-

cia?", a lo que Matisse respondió: "Comienza cuando el individuo toma conciencia de su hastío o de su soledad, y siente la necesidad de actuar para encontrar de nuevo su equilibrio". "¿La obra de arte refleja al artista?": "La obra es la emanación, la proyección de uno mismo. Mis dibujos y mis telas son parte de mí mismo. Su conjunto constituye Henri Matisse. La obra representa, expresa, perpetúa. Podría decir también que mis dibujos, mis telas, son mis verdaderos hijos. Cuando el artista muere, ya está desdoblado. Hay vidas de artistas que son cortas: Rafael, Van Gogh, Gauguin, Seurat son un ejemplo. Pero esa gente se vertió por completo. Son muertos representados. Es decir que no terminaron de vivir. Un artista debe entonces tratar de expresarse en su totalidad, desde sus comienzos. De esta manera, no envejecerá. Si es sincero, humano y constructivo encontrará siempre un eco en las generaciones futuras" (Verdet, 1952).

[26] "Pienso que en Bonnard nació un hombre nuevo cuando murió Martha, su mujer. Antes, era un inquieto. Vivía con miedo a ella, a sus salidas, a sus torpezas. Ella lo alejaba de todo el mundo. A mí, con todo, me aceptaba, y sé que decía: Matisse se ocupa de su pintura de tal manera... Debo de haberle parecido inofensivo" (Dauberville, 19 58).

[27] "Se diría que era un dios del Olimpo: un Júpiter. ¡Qué tipo este Maillol! ¡Qué carácter! Le decía siempre a su hijo que había que saber privarse de manteca en la vida, que la economía era una fuente de independencia. En realidad, Maillol debía de creer que su plata estaba mejor ubicada en los bloques de mármoles o en vaciados de bronce que en los gastos de la vida diaria. Recuerdo que al finalizar una de mis visitas a Collioure, la señora Maillol le dijo: "Ya que tu amigo está aquí, ve pues a la ciudad con él, y comprarás lo que te hace falta, lo indispensable". Y bien, Maillol compró un pantalón y calzoncillos de algodón a un precio que ya olvidé, pero que desafiaba cualquier competencia. Lo veo con su vieja capa comprada en Perpignan. Ya había perdido prestancia y color. Se la veía dura, como si fuera de fieltro. Parecía un asceta, mientras su obra artística es lo opuesto al ascetismo" (Dauverville, 1958). Matisse le contó a R. Escholier sobre su relación con Maillol, negando el parentesco entre las obras respectivas o la influencia que pudiera haber habido en la vocación de escultor del maestro catalán ejercida por él: "Cuando [...] Étienne Terrus [...] me lo presentó en su casa, trabajaba en la mujer arrodillada cuyo bronce está colocado en el patio tan encantador de la Municipalidad de Perpignan [...]. Lo ayudé en el moldeado y en el vaciado. No he sido nada, pues, en su carrera de escultor. Yo había hecho escultura o mejor modelado antes de conocerlo a Maillol. Lo había hecho como complemento de estudio para poner orden y disciplina en mi cerebro. La escultura de Maillol y mi trabajo no tienen ninguna relación. Nunca hablábamos de este tema. Pues nosotros no nos comprendíamos, Maillol trabajaba para la masa como los clásicos y como yo mismo, con el arabesco, como los Renacentistas. Maillol no se sentía

atraído por los riesgos y yo en cambio sentía su llamado. No quería aventurarse" (Escholier, 1956). Sobre el tema *riesgos*, el padre Couturier recuerda una conversación que tuvo con Matisse en junio de 1951: "Me dijo que cada vez que una tela le parecía acabada, a punto, él se decía que aún era necesario un esfuerzo, ir más lejos, correr riesgos". Yo le pregunté si al hacer eso no podría arruinar el trabajo. "Sí, me dijo, me ha ocurrido y varias veces. Pero hay que correr riesgos. Sólo que no todo el mundo fue hecho para correr riesgos, para ser inventor." Yo le pregunté si todos los artistas, incluso los menos dotados, deben en su medida correr riesgos. "No, me dijo, no los que no han sido hechos para eso, no." ¿Y entonces, qué deben hacer ellos? "Esos deben ayudar a los otros" (Couturier, 1962).

[28] "La sensación que produce el palpar... Era una hermosa jovencita, una modelo perfecta. Yo palpaba su cuerpo, mis manos acariciaban sus formas, y después yo llevaba a la arcilla el equivalente de la sensación recibida" (Verdet, 1952).

[29] "Estoy mal colocado para hablar del arte de los pintores más jóvenes. Lo sé bien porque cuando joven tampoco fui comprendido [...] No tengo opinión sobre el Surrealismo. Es difícil, muy difícil juzgar a la juventud. Todos hacemos aquello de lo que nos sentimos capaces" (Howe, 1949). Matisse respondió en 1951 a la pregunta: "¿Encuentra en esta nueva generación la fuerza y el vigor que tenía la suya?": "No sé, hay que esperar. Los escarceos de los potrillos en la largada no nos dan el resultado de la carrera. Tengo la idea de que muchos, entre estos jóvenes, están sobre todo en busca de modos. No es suficiente rascar la tierra ni remover su capa superior, hay que trabajarla a fondo" (Lejard, 1950). Estaban Picasso y Matisse comentando reproducciones de cuadros de Jackson Pollock y de otros pintores norteamericanos: "Tengo la idea de que soy incapaz de juzgar este tipo de pintura por la simple razón de que no se puede juzgar objetivamente lo que viene detrás de uno. Se puede apreciar a los maestros clásicos, quizás a los contemporáneos. Entre los jóvenes comprendo al pintor que no me haya olvidado del todo, incluso si se me ha adelantado. Pero desde el momento en que él ignora todo lo que para mí es pintura, ya no lo entiendo. No puedo juzgarlo más. Me sobrepasa [...]. Vea usted, es muy difícil comprender a la generación siguiente. Poco a poco y avanzando en la vida uno crea no sólo una obra sino la doctrina estética que la definió. Establece sus propios valores, y se los codifica, en cierta medida, como algo absoluto. Entonces es muy difícil comprender un estilo cuyo origen está más allá de nuestro punto de llegada. Cuando hacemos una manifestación, el movimiento pictórico nos contiene un momento, nos absorbe y somos un eslabón más en la cadena. Después la historia sigue, nos sobrepasa, nos desecha y no entendemos más". (Gilot, 1965.) Matisse le dijo a Courthion: "Uno no ve lo que está brotando, sino cuando brotó" (Courthion), 1942).

[30] Matisse le contestó a una admiradora que se maravillaba de encontrarlo tan humano y tan simple: "La próxima vez que usted me diga una cosa parecida no la recibiré más. ¿No lo había acaso adivinado en mis cuadros?" (Verdet, 1952).

[31] Matisse le decía a Clara MacChesney en 1913: "Para mí, un cuadro debería ser decorativo" (MacChesney, 1913). Le decía también a Georges Duthuit: "Expresión y decoración no son sino una sola y misma cosa, el segundo término está condensado en el primero" (Escholier, 1956). A André Lejard le comentaba: "Es un grave error de juicio atribuir un sentido peyorativo al término decorativo... Al comienzo hay que ser decorativo. La sustancia en sí no alcanza, necesita una envoltura". André Lejard, definía lo decorativo como "todo lo que no es persecución exclusiva de la ilusión naturalista. En este sentido, la pintura bizantina y la pintura románica son decorativas, en ese sentido también lo es la pintura de Matisse", y éste le contestará: "Estoy de acuerdo con usted" (Lejard, 1951). Pero le respondió a Somerset Maugham en una oportunidad en que éste le dijo: "Sabe usted, yo compro cuadros para adornar mi casa". Matisse: "Eso ya es decoración. Y eso no tiene ninguna importancia" (citado en *Purely for my Pleasure*, Londres, Heinemann, 1962).

[32] En Vence.

[33] "¿Nuestra época es favorable o nefasta para la creación artística?", le preguntó André Lejard: "Yo respondería solamente esto: la creación artística no adquiere calidad sino cuando supera grandes dificultades" (Lejard, 1951).

[34] Le contestó a André Verdet en 1954: "Díganles a los jóvenes artistas que la labor del pintor no tiene nada que ver con el diletantismo, y que este trabajo está absolutamente reñido con la idea de las modas, del bluff o de la especulación. La conciencia del artista es un espejo puro y fiel donde debe poder reflejar su obra, cada mañana, sin temor de ruborizarse. La responsabilidad permanente del creador hacia sí mismo y hacia el mundo no es una palabra hueca: al ayudar al universo a construirse, el artista mantiene su propia dignidad" (Tomado de Escholier, 1956).

[35] Le contestó al padre Couturier, el 14 de junio de 1949. "Hay un dibujo común a todas las cosas, las plantas, los árboles, los animales, los hombres, y es a ese dibujo al que hay que estar atento" (Couturier, 1962).

[36] Sic, sin duda es necesario leer "pero los dibujos llevan en sí" o también, "pero esos dibujos llevan".

[37] ¿Cree usted que la colaboración del pintor podría modificar, para mejorar, las películas en colores?", y a esta pregunta hecha por André Lejard, Matisse,

pintor "en formación durante toda su vida", respondió en 1951: "Tengo casi la plena convicción, pero no he vivido esa experiencia" (Lejard, 1951).

[38] "Creo en la necesidad de los museos. Las obras clásicas tienen valor ejemplar; son un verdadero apoyo y constituyen un elemento de comparación. Pero quede esto bien entendido: la cosa está en uno, y sólo tenemos que pedir a los maestros un sostén, una confirmación. En definitiva, todo depende del individuo. Pero es a un predecesor a quien nosotros pedimos los primeros elementos de nuestro lenguaje. En cuanto a la eficacia de una enseñanza, está en función del valor del maestro y del valor del alumno. El grano crece según el terreno en el cual cae. El mejor grano no brota en la piedra. No podemos pedir peras al olmo ni sacar sangre de un ladrillo" (Lejard, 1951).

[39] Matisse le respondió al padre Couturier, que le comentaba "la angustiante situación de los jóvenes artistas de hoy que no saben ya como expresarse, puesto que al hacerlo lo harían con las palabras de Picasso, Matisse, Rouault o Bracque": "A todas las generaciones les pasa lo mismo. Todo está dicho y es porque existe una pared que cada generación tiene que atravesar. Es porque hay un muro que, nos encierra, que uno busca. ¿Qué aconsejar a los jóvenes artistas angustiados? Trabajar mucho. Rodin decía: 'Hay que trabajar muchas horas todos los días'. Y a uno de sus discípulos, a quien le preguntó qué había hecho recientemente, el joven alumno respondió: 'No he trabajado, pero he reflexionado mucho'. Rodin lo miró y le dijo: 'Desconfíe usted, A los veinte años se tienen muchas pavadas en la cabeza. Hay que trabajar con modestia'." (Couturier, 1962).

[40] En 1950.

[41] Al padre Couturier le dijo en junio de 1951: "Viví siempre sin mentir para no enredarme: no era tan astuto".

[42] Hay que ser más fuerte que los propios dones, . . No se puede proteger a los dones, porque los dones no se manifiestan sino en obras hechas, No se los conoce antes... Los dones son más fuertes que nosotros (Couturier, 1962).

[43] Para confirmar este punto en contradicción con las ideas que en 1925 confiara a Jacques Guenne (cf. supra pag. 93), Matisse escribía en 1935 en *Testimony against Gertrude Stein*: "Estudiaba derecho y no farmacia (cuando vine a París por primera vez). En ese momento yo no estaba interesado en la pintura. Fue durante una convalecencia, después de una crisis de apendicitis —yo vivía con mi familia— que un vecino me sugirió la pintura como pasatiempo, y fue así como comencé a pintar. Trabajé con un abogado durante muchos años antes de dedicarme definitivamente a la pintura".

[44] [En el transcurso de mis primeras incursiones en la pintura] yo estaba libre, solo, tranquilo y también siempre un poco ansioso y aburrido en las diferentes cosas que me obligaban a hacer (Diehl, 1954).

[45] Toda mi vida tuve miedo, el miedo de no cumplir con mi deber en pintura (Couturier, 1962).

[46] Todo lo que hago viene de mis mayores, gente modesta pero animosa (Couturier, 1962).

[47] Matisse le responde a André Verdet en 1952: "Hay que saber conservar la frescura de la infancia cuando se produce el contacto con los objetos; hay que saber preservar esa inocencia. Hay que saber seguir siendo niño toda la vida, aun cuando se es hombre, al extraer la conciencia de su fuerza de la existencia de los objetos. Y no permitir que la existencia de los objetos limite la imaginación" (Verdet, 1962).

[48] Matisse le respondió a Paul Martin en 1949-50: "El dibujo es la posesión. A cada línea corresponde otra línea que haga contrapeso. Igual que en un abrazo se posee al otro con los dos brazos. La voluntad de posesión es más o menos fuerte según los seres, ya que hay quienes desean sin vigor" (Martin, 1955)

Índice

Sobre La danza, *de la fundación Barnes*

El eterno conflicto del dibujo y el color

Cómo hice mis libros

Jazz y papeles recortados

La Capilla de Vence

Mensajes

William Faulkner

Réquiem para una mujer

[illegible]

dente del color, distorsión de las formas y su sentido expresionista.

Desde 1920 hasta su muerte, *Matisse* pasó mucho tiempo en el sur de Francia, pintando escenas locales de colorido fluido y brillante. Cuando contaba con una edad avanzada se le encargó la decoración de la capilla de Santa María del Rosario en Vence, que terminó en 1951. Durante sus últimos años, debido a la dificultad de manejar el pincel se entregó al *découpage* (técnica de papeles pintados y recortados).

Matisse murió en Niza en 1954. Pudo gozar del más amplio reconocimiento internacional en vida, por parte del público, los coleccionistas y críticos y las nuevas generaciones de artistas. En 1952 se inauguró el Museo Matisse en su ciudad natal.

EN LA TAPA: HENRI MATISSE, *PECES DORADOS* (DETALLE), 1911.
ÓLEO SOBRE TELA. (FOUR BY FIVE)



Henri Matisse evitó durante toda su vida sistematizar su pensamiento sobre el arte en una doctrina ordenada, convencido de que la personalidad de un pintor se manifiesta enteramente en sus telas. Pero llevado por los acontecimientos, o la simpatía, dejó algunas observaciones y juicios a ciertos testigos privilegiados de la elaboración de su obra.

Este libro reúne, junto con los *Apuntes de un pintor*, único texto accesible de *Matisse*, parte de su correspondencia, entrevistas y artículos dispersos e inéditos del gran artista. Este precioso material, que se ofrece al interés de los especialistas y de los aficionados en un solo volumen, constituye quizás una de las mejores introducciones a la pintura del siglo veinte.

